



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**É IMPOSSÍVEL SER FELIZ SOZINHA? TELENÓVELAS E
A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
2016**

LAÍS MUNIZ RODRIGUES

RIO DE JANEIRO
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**É IMPOSSÍVEL SER FELIZ SOZINHA? TELENÓVELAS E
A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
2016**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

LAÍS MUNIZ RODRIGUES

Orientadora: Profa. Maria Helena Junqueira

RIO DE JANEIRO
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **É impossível ser feliz sozinha? Telenovelas e a formação da identidade feminina**, elaborada por Laís Muniz Rodrigues.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 09/03/2016

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Maria Helena Junqueira

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Cristiane Costa

Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Gabriela Nora

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

RODRIGUES, Laís Muniz.

É impossível ser feliz sozinha? Telenovelas e a formação da identidade feminina, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Maria Helena Junqueira

RODRIGUES, Laís Muniz. **É impossível ser feliz sozinha? Telenovelas e a formação da identidade feminina.** Orientadora: Maria Helena Junqueira. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.

Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de estudar a possível relação entre as telenovelas e a formação da identidade feminina, na medida em que, por reproduzir situações cotidianas e valores vigentes na sociedade, as tramas provocam um processo de identificação entre telespectadores e personagens. Considerando-se a posição de minoria ocupada pela mulher na sociedade e a partir do reconhecimento da mídia (incluindo-se a telenovela) como uma das instituições formadoras do imaginário social, o trabalho investigará quais são os modelos ideais de mulher apresentados às telespectadoras e de que forma o folhetim eletrônico atua na manutenção ou diminuição das desigualdades de gênero na subjetividade feminina.

Sumário

1.INTRODUÇÃO	7
2. CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO – BREVE HISTÓRIA DAS TELENVELAS	9
2.1. A novela antes da televisão – os primórdios da telenovela	9
2.2. A telenovela no Brasil	13
3. A TELENVELA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA	19
3.1. O processo de identificação e o poder da telenovela	20
3.2. Tornar-se mulher	25
4. AS MULHERES DA TELINHA.....	31
4.1. Lugar de mulher: a produtividade das personagens femininas	33
4.2. A plenitude de ser mãe.....	38
4.3. Meninas-mulheres e esposas fiéis: a sexualidade feminina.....	43
5. CONCLUSÃO	50
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

1. INTRODUÇÃO

A telenovela é um dos mais populares e lucrativos gêneros da televisão brasileira. Exibidas pela Rede Globo, principal produtora de novelas do país, seis vezes por semana e contando com até seis horários da programação diária da emissora, as tramas contam com um público fiel e assíduo. Parte desse sucesso tem relação com as características dos enredos e o formato em que são transmitidos: contam histórias que poderiam fazer parte do cotidiano dos telespectadores em capítulos minuciosamente pensados para prender sua atenção. Veremos neste trabalho que aspectos marcantes dos folhetins eletrônicos foram herdados de gêneros anteriores a ele, como o romance-folhetim e o melodrama franceses e as radionovelas norteamericanas e latinas.

Tais aspectos, aliados ao potencial da televisão como aparato técnico e meio de comunicação de massa, que tornam o alcance do gênero nacional e até internacional, configuram a telenovela como importante formadora do imaginário social. Não foi à toa que, como será explorado no primeiro capítulo, a televisão experimentou seu momento de maior expansão em termos de infraestrutura de transmissão durante o regime militar. O governo ditatorial reconheceu, já no fim da década de 60, o potencial do veículo, determinando em código de censura específico que tipos de comportamento não poderiam ser suscitados no ar.

Nesse sentido, a análise da estrutura e da narrativa do gênero, bem como dos processos de construção do personagem e sua proximidade com o ser humano real, leva à observação de um processo de identificação entre os dois como um dos fatores que influenciam a formação de identidades sociais e individuais. Por meio da representação de modelos existentes na sociedade e que remetem a sentimentos inerentes à natureza humana, a telenovela age, assim, sobre a própria sociedade que a inspira e produz. Esse mecanismo será denominado como uma espécie de função didática exercida pela mídia, responsável pela transmissão de valores e ideais de comportamento, além da reprodução e reafirmação de desigualdades.

Adicionando-se ao escopo do trabalho a condição de minoria em que se encontra a mulher na sociedade, relaciona-se a representação feminina nas telenovelas à formação da identidade das mulheres reais. Por meio do estudo de casos de personagens de cinco novelas da Rede Globo exibidas entre 2014 e 2016, são identificados modelos de representação apresentados repetidamente às telespectadoras, analisando-se de que forma

eles atuam na perpetuação ou dissolução das desigualdades de gênero durante a formação da subjetividade feminina.

As personagens são estudadas de acordo com os três núcleos em que se dá a dominação masculina sobre as mulheres, apontados por autoras feministas citadas neste trabalho: a produção, a reprodução e a sexualidade. Os casos relacionados à produtividade da mulher são: a personagem Gilda, interpretada por Leona Cavalli em *Totalmente Demais*, exibida desde novembro de 2015 no horário das 19 horas; Domingas, interpretada por Maeve Jinkings na novela *A Regra do Jogo*, exibida desde agosto de 2015 às 21 horas; e Lili, interpretada por Vivianne Pasmanter em *Totalmente Demais*.

Já as personagens que têm suas tramas pautadas na maternidade são Carolina, interpretada por Juliana Paes, também de *Totalmente Demais*; Rosângela, interpretada pela atriz Malu Galli na mesma novela; Pia, interpretada por Guilhermina Guinle em *Verdades Secretas*, no ar de junho a setembro de 2015 às 23 horas; Neidinha, interpretada por Elina de Souza, da novela *Em Família*, exibida de fevereiro a julho de 2014 no horário das 21 horas; e Du, interpretada por Josie Pessoa em *Império*, exibida de julho de 2014 a março de 2015, também às 21 horas.

Por fim, a representação da sexualidade feminina é analisada com o estudo das personagens Maria Isis, interpretada por Marina Ruy Barbosa em *Império*; Arlete, interpretada por Camila Queiroz em *Verdades Secretas*; Eliza, interpretada por Marina Ruy Barbosa em *Totalmente Demais*; Luiza, interpretada por Bruna Marquezine em *Em Família*; e Nora (Renata Sorrah), de *A Regra do Jogo*.

2. CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO – BREVE HISTÓRIA DAS TELENÓVELAS

O gênero audiovisual telenovela foi desenvolvido a partir da criação e popularização da televisão, aparato técnico que a transmite. Um de seus grandes diferenciais em relação aos demais gêneros existentes é que tanto a duração como o encaminhamento dos enredos estão diretamente ligados aos resultados obtidos nas pesquisas de audiência e opinião, realizadas ao longo de sua veiculação. É a partir da reação do público que o autor define os detalhes da trama, dando maior destaque aos personagens aprovados e modificando o destino previsto para aqueles que não agradam aos telespectadores, por exemplo. O processo de produção, portanto, é simultâneo à exibição.

Elementos ligados à sua estrutura e narrativa, como o desencadeamento sequencial dos acontecimentos, a diversidade de personagens e enredos, o predomínio das ações e diálogos na construção da trama - aspecto que a torna propensa à dramatização - e o caráter ficcional, entretanto, são resultado da influência de gêneros de diferentes nacionalidades, que percorreram enormes distâncias e longos períodos até serem incorporados a novas mídias como o rádio, o cinema e a televisão. Na primeira parte deste capítulo, será traçado um breve histórico dos precursores da telenovela, desde o romance-folhetim da França até as *soap operas* norteamericanas e radionovelas latinas.

Em seguida, a abordagem do desenvolvimento da telenovela no Brasil, que começa ainda sem linguagem própria e contando com limitados recursos técnicos, e passa por diversas mudanças estruturais e formais até chegar à sua configuração atual, completará o panorama histórico do gênero. As informações reunidas fornecerão subsídio para a posterior análise dos aspectos que contribuem para que o gênero seja ainda hoje uma das principais fontes de entretenimento de uma significativa parcela da população nacional, sucesso relacionado neste trabalho ao processo de identificação que se dá entre os indivíduos e os personagens das novelas.

2.1. A novela antes da televisão – os primórdios da telenovela

De acordo com Silva (2012; p.153), diante do aumento da importância da literatura e da imprensa na vida social da França, o romance ou novela se tornou o gênero literário predominante no século XVIII, principalmente pelo fato de “expressar os problemas

culturais da época, centrados, sobretudo, na oposição entre o indivíduo e a sociedade.” (HAUSER apud SILVA, 2012; p.152). Isso porque o gênero se desenvolve articulado à ascensão de uma nova ordem econômica: o capitalismo. Nesse sentido, o romance seria a “transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado” (GOLDMANN, 1967; p.16).

A tentativa de definição do indivíduo, através dos personagens descritos na trama, em tempos históricos diferenciados, é uma das principais características desse gênero. Esse foi, ainda, inovador ao romper o caráter universalizante das criações literárias anteriores, pois permitiu que os personagens retratados na obra expressassem a identidade particular de cada indivíduo. (SILVA, 2012; p.154)

Além da individualização das personagens, a estrutura cumulativa, a narrativa contínua do romance e, principalmente, o predomínio da abordagem psicológica são, como destaca Hauser, elementos de grande influência na telenovela atual (apud SILVA, 2012; p.152-155).

Já em relação ao seu formato, a telenovela se assemelha a um gênero que surgiu também na França, mas na década de 40 do século XIX. O romance-folhetim era publicado em capítulos diários nos jornais, da mesma maneira que, hoje, as telenovelas são exibidas com essa estrutura e periodicidade, a não ser pelo domingo, quando não vão ao ar. A narrativa em episódios e dividida em unidades de leitura caracterizam o que Martín-Barbero chama de “dispositivos de fragmentação da leitura” (apud SILVA, 2012; p.157).

Na época, o país lidava com as consequências das transformações ocorridas no século anterior, como os avanços tecnológicos e o aumento da escolarização, que proporcionaram o crescimento de uma literatura voltada às classes populares, até então excluídas desse meio (SILVA, 2012; p.158). Diante da possibilidade de maior circulação das informações, o mercado jornalístico viu no romance-folhetim uma chance de aumentar seus lucros. O conteúdo do gênero surgiu com influência do estilo romântico, incorporando depois aspectos “das peças populares contemporâneas, tais como o gosto pelo excessivo e pelo excêntrico. Além disso, se destaca a recorrência a temas como a sedução, o adultério, os atos de violência e a crueldade” (SILVA, 2012; p.158).

O folhetim chegou ao Brasil como uma importação: os textos franceses eram traduzidos e publicados em série. A partir do final do século XIX, os escritores brasileiros começaram a se dedicar ao gênero, produzindo folhetins inteiramente nacionais. No século XX, a popularização garantiu ao folhetim a conquista de outros veículos de comunicação,

como revistas e jornais destinados ao público feminino, e passaram a ser também publicados em fascículos, as “novelas por entregas” (SILVA, 2012; p.160).

A forte carga emocional liga ainda a telenovela ao melodrama, criado na França no final do século XVIII. Voltados principalmente ao retrato das classes populares dentro de contextos políticos, os enredos eram, em geral, apresentados oralmente, à semelhança do teatro. Essa modalidade, na época, era restrita às classes abastadas, sendo permitido aos mais pobres somente as encenações mudas. Silva afirma que a limitação dos diálogos foi o que proporcionou o desenvolvimento dos artifícios visuais e sonoros no melodrama, que depois facilitaram a sua adaptação para o cinema e para a televisão (2012; p.161).

A estrutura do gênero baseava-se no tripé: “antagonismo, confronto violento e desfecho, representado pelo triunfo da verdade e pelo banimento dos vilões da vida social, amparado em um forte esquema moral e conciliador” (SILVA, 2012; p.162). A presença de personagens representantes do povo era combinada à de outras classes, característica observada hoje nas telenovelas. Entretanto, Silva observa que, ainda que as contradições sociais estivessem presentes no melodrama, as soluções não passavam pela “tomada de consciência das classes subalternas da sua situação de opressão” e que a oposição entre bem e mal, heróis e vilões impediam “uma compreensão mais realista da estrutura social, reforçando, portanto, uma visão de mundo maniqueísta.” (2012; p.162).

Nesse sentido, Prado afirma:

O mal, para ele [o melodrama], não decorre das causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não nasce de incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou o vilão. (apud CAMPEDELLI, 1985; p.29)

Tal característica é, segundo Campedelli, um ponto de afastamento entre o folhetim e o melodrama, pois o primeiro dá espaço à vivência de conflitos de sentimentos pelos personagens (1985; p.28). Existem exemplos, nas telenovelas, dos dois tipos de personagens, de forma que a dualidade do melodrama se mantém parcialmente no gênero atual, bem como a flexibilidade do folhetim.

As traições, conspirações, injustiças e histórias de amor do melodrama passaram a fazer sucesso no rádio, já no século XX, primeiro nos Estados Unidos e depois na América Latina. As radionovelas norteamericanas, ou *soap operas*, foram criadas em um contexto de crise econômica, em meados da década de 30, como uma maneira de estimular as vendas das indústrias Colgate-Palmolive e Gessy Lever, fabricantes de artigos de limpeza e

higiene pessoal, visando a atingir as mulheres donas de casa, até então consumidoras por excelência desses produtos (HAMBURGER, 1998; p. 442). Por conta do objetivo mercadológico, o gênero se desenvolveu como uma narrativa essencialmente feminina.

Segundo Ortiz et al. (1988), embora o surgimento das *soap operas* se relacione com o atual gênero televisivo, o autor aponta que, ao contrário desse, as “óperas de sabão” não possuem um argumento principal, responsável pela condução da trama. Ela é caracterizada pela existência de inúmeros personagens que convivem em um determinado lugar, vivenciando, ao longo do tempo, dramas diversificados. Em razão disso, a trajetória do núcleo principal se desenrola indefinidamente, no qual o desfecho final é uma estrutura ausente. (SILVA, 2012; p.164)

A expansão do capital norteamericano no mercado de Cuba levou consigo o gênero, que seguiu inicialmente o modelo focado no público feminino. No país, porém, as radionovelas conquistaram toda a família em pouco tempo, e a produção foi influenciada pela literatura sentimental feminina já existente na América Latina, reaproximando o gênero dos elementos melodramáticos (SILVA, 2012; p.164).

Assim como ocorreu com o romance-folhetim, a experiência da radionovela no Brasil começou com a adaptação das produções estrangeiras, principalmente vindas de Cuba e da Argentina, após a chegada tardia do sistema de rádio no país, por volta de 1940. Somente sete anos depois foram criados os primeiros roteiros inteiramente brasileiros, que se concentraram nas rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com Silva (2012; p.165), a novela radiofônica viveu seu auge durante a década de 50 e entrou em crise anos depois, sendo reformulada para atingir todo o território nacional na década de 80. A modernização se deu por meio da contratação de equipes especializadas para sua produção, que foram aproveitadas quando o gênero chegou à televisão.

Uma grande diferença entre as *soap operas* e as radionovelas brasileiras é que, apesar de terem o mesmo objetivo inicial, as primeiras permaneceram vinculadas às empresas de produtos de limpeza e tendo exibição na parte da tarde, enquanto no Brasil o gênero passou a se desenvolver independentemente a partir do fim dos anos 60, ganhando destaque na programação diária das rádios, com exibições à tarde e à noite, e atingindo públicos de ambos os sexos e diferentes idades. Isso tudo em um momento em que o rádio era o mais importante e popular meio de comunicação de massa.

Segundo Martín-Barbero, as principais semelhanças entre as radionovelas e as telenovelas que apareceriam posteriormente estão relacionadas à proximidade de seus relatos e temáticas abordadas, que iam “do amor à aventura, da transgressão das normas às

afirmações do institucional” (apud SILVA, 2012; p.163). Além disso, muitos atores do rádio passaram a trabalhar na televisão, ajudando a transferir para o novo gênero o entusiasmo que o outro suscitava.

Antes de partir para o trajeto histórico percorrido pela telenovela no Brasil, há um último gênero que exerceu influência significativa na construção de seu formato e merece ser lembrado: o cinema de episódios. Como o nome indica, tratavam-se de filmes de curta duração exibidos no cinema, em sequência, e com número reduzido de episódios quando comparado às rádio e telenovelas. As séries, com seus enredos misteriosos e sua estrutura melodramática convencional, fizeram sucesso nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos e na Europa (SILVA, 2012; p.166).

Os episódios precisavam ter finais extremos para garantir que o público voltasse ao cinema para ver o capítulo seguinte, tal como as novelas precisam manter o interesse dos espectadores pelos próximos acontecimentos das tramas para manter sua audiência. Nesse sentido, os ganchos são um recurso narrativo muito importante para as telenovelas, bem como eram para o cinema de episódios, pois funcionam como clímax, utilizados atualmente tanto nos intervalos para os comerciais como no final de cada capítulo. Os ganchos são pensados especialmente para os dias da semana; o de sábado, por exemplo, “atinge requintes de cálculo, pois haverá a pausa do domingo, quando não se exibem as histórias” (CAMPEDELLI, 1985; p.43).

Na década de 60, os cinemas de episódios ganharam espaço na televisão, passando a ser chamados de seriados. Com a adaptação, os episódios ficaram mais independentes entre si, mantendo, segundo Silva, “uma unidade relativa para que possam ser exibidos de maneira autônoma” (2012; p.166). Assim, o gênero se afastou um pouco do formato da telenovela, em que a perda de apenas um capítulo pode prejudicar a compreensão da história, demandando grande assiduidade de quem assiste.

2.2. A telenovela no Brasil

Como vimos, a telenovela sofreu influência e herdou elementos de uma série de gêneros anteriores e resultou, por fim, da adaptação da radionovela à televisão. O estudo desses gêneros, entretanto, não esgota a análise do também denominado folhetim eletrônico, que construiu ao longo dos anos uma narrativa audiovisual própria. Martín-Barbero e Rey distinguem dois tipos básicos de telenovela: no “tradicional”, o elemento

trágico predomina, a exemplo das produções cubanas; e, no “moderno”, que inclui a telenovela brasileira, estão presentes elementos realistas e aspectos culturais da sociedade em que se insere (apud SILVA, 2012; p.168).

Martín-Barbero explica

No segundo modelo, a rigidez dos esquemas e as ritualizações são penetradas por imaginários de classe e territórios, de gênero e de geração, ao mesmo tempo em que se exploram possibilidades expressivas abertas pelo cinema, pela publicidade e pelo videoclipe. Os personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino e, afastando-se dos grandes símbolos, se aproximam das rotinas cotidianas e das ambiguidades da história, da diversidade das falas e dos costumes. (apud SILVA, 2012; p. 168-169)

Mas não foi sempre assim. Foram necessários vinte anos para que as telenovelas brasileiras, surgidas nos anos 50, praticamente junto com a televisão, adquirissem as características acima citadas e conquistassem o status de gênero mais popular e lucrativo do meio no país (HAMBURGER, 1998; p. 461).

Até os anos 60, a fase pioneira da televisão brasileira foi de experimentação e busca por uma linguagem própria para o veículo. A maioria dos artistas, produtores e autores vinham do rádio ou do teatro e ainda não estavam familiarizados com o novo meio, e as transmissões ao vivo completavam um cenário de improvisação marcado por diversas precariedades. Nessa época, as telenovelas eram transmitidas somente algumas vezes por semana (HAMBURGER, 1998; p. 456).

Em 1962, com a utilização do videoteipe, a possibilidade de gravar as cenas foi o primeiro passo para a exibição diária das novelas. A década se caracterizou por uma produção continental de enredos. De acordo com Hamburger, “os escritores brasileiros de novelas, que logo assumiriam posição de destaque, começaram (...) refazendo originais de seus colegas de outros países de fala espanhola, produzindo textos que seriam por sua vez retransformados” (1998; p. 461). O primeiro grande sucesso de público no Brasil foi uma novela cubana, exibida em 1964.

A consolidação da telenovela só aconteceu de fato a partir do final dos anos 60, quando foi discutida e adotada uma mudança radical na linguagem do gênero. No lugar das tramas fantasiosas, situadas em épocas e locais remotos e caracterizadas por diálogos formais de até então; os autores passaram a produzir de acordo com o modelo proposto pela TV Tupi, que valorizava uma concepção mais realista das histórias. Os cenários contemporâneos e a linguagem coloquial ganharam então espaço no universo das

telenovelas brasileiras, deixando de lado o “clássico padrão teatral inteiramente dependente dos estúdios para ganhar as ruas e registrar paisagens ou fotografar grupos humanos em movimento, absorvendo assim o ágil padrão da cinematografia” (PEREIRA JUNIOR, 2005; p.54).

Foi em 1969 que a Rede Globo, aliando tais características formais a uma forte estratégia de marketing, administração comercial e controle de audiência, tornou-se a maior produtora nacional de telenovelas (HAMBURGER, 1998; p. 464). Entre 1965 e 1970, os enredos foram marcados por clichês como a falsa identidade/dupla personalidade, o mistério do nascimento, os enganos intencionais - falsos testemunhos, papéis incriminadores, cartas anônimas -, a perseguição da inocência, as falsas mortes/ressurreições, os triângulos amorosos e a vingança (CAMPEDELLI, 1985; p.27), que consagraram o gênero.

Durante a década de 70, os folhetins eletrônicos transmitidos pela emissora passaram a figurar frequentemente entre os dez programas mais vistos de acordo com o IBOPE (HAMBURGER, 1998; p. 459). O enfoque das tramas voltou-se à contemporaneidade, à constante atualização de representações, levando para a tela a moda, o transporte, a tecnologia, além de referências a acontecimentos políticos do cotidiano brasileiro.

Para Hamburger, “essa opção por uma definição clara no tempo e no espaço potencializa a vocação da televisão para transmitir uma sensação de que os espectadores estão conectados com o mundo ao seu redor” (1998; p. 467). Nesse sentido, a crescente disseminação das telenovelas as tornaria capazes de ultrapassar barreiras geográficas e sociais, atuando na formação de um imaginário comum a pessoas de diferentes classes sociais, gerações, sexo e regiões do país que, por meio dele, situam-se umas em relação às outras (Hamburger, 1998; p. 440). De acordo com Campedelli, “ao receber a imagem dentro de sua casa, o telespectador não se dá conta disso: ele crê no ‘real’ da cena, porque a televisão simula um contato íntimo, direto e pessoal”, estabelecendo uma familiaridade com ele (1985; p.17), o que também contribui para o aumento da audiência.

Ao longo dos anos, alguns tipos de enredo, também denominados “plots”, tornaram-se recorrentes na ficção das telenovelas brasileiras. Entre eles, são listados pelo autor de novelas Doc Comparato:

1. Plot de amor – um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem;

2. plot de sucesso – histórias de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor;
3. plot cinderela – é a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões vigentes;
4. plot triângulo – é o caso típico do triângulo amoroso;
5. plot da volta – filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta da guerra;
6. plot vingança – um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade;
7. plot conversão – converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa;
8. plot sacrifício – um herói que se sacrifica por alguém ou por alguma coisa;
9. plot família – mostra a relação entre famílias ou grupos. (apud CAMPEDELLI, 1985; p.45)

É importante frisar que o período coincidiu com o regime militar, marcado por investimentos em infraestrutura que contribuíram significativamente para a ampliação do alcance da televisão, mas que foram acompanhados por uma política de forte censura e interferências constantes na programação. No enredo das telenovelas, não era permitida a inclusão de elementos que não estivessem de acordo com a “moral doméstica”, composta por princípios semelhantes aos que regiam o Código Hays, cartilha que censurava previamente as produções de Hollywood na década de 30. Entre eles, estavam, como destaca Muniz Sodré:

- a) será mantida a santidade da instituição do casamento e do lar; b) não se justificará o adultério; c) nenhum filme ou episódio deverá ridicularizar qualquer crença religiosa; d) não serão ridicularizadas as leis, não se suscitará jamais a simpatia para com a violação da lei. (apud CAMPEDELLI, 1985; p.47)

Ainda assim, de acordo com Hamburger, a Rede Globo cresceu rapidamente, beneficiada por suas relações amistosas com o governo e por acompanhar a lógica de consumo que se estabelecia (1998; p. 455). A adequação ao código era visível na maioria das tramas da emissora, de modo que o gênero se desenvolveu vinculado a uma ideologia que, segundo Muniz Sodré, tanto pode ser a do processo dominante como a doméstica. (apud CAMPEDELLI, 1985; p.48).

A produção de telenovelas ganhou tamanha força no Brasil que, em 1975, ultrapassou as fronteiras em um movimento de exportação que começou por Portugal e chegou a todos os continentes (HAMBURGER, 1998; p. 445). Já na década de 80, um importante acordo com a Embratel permitiu às redes Bandeirantes e Globo a transmissão

de sinais abertos para todo o território nacional, captados via satélite por qualquer antena parabólica. A manobra foi responsável pelo aumento do número de domicílios com televisão nas regiões Norte, Nordeste e Centro Oeste, consumando a integração nacional pelo meio eletrônico.

Coincidindo com o início do processo de abertura do regime militar rumo à redemocratização, nota-se nesse período maior interesse dos autores da Rede Globo em criar personagens e enredos capazes de fomentar discussões na sociedade brasileira, lançando mão de temas polêmicos como a homossexualidade, o alcoolismo, o incesto, o preconceito racial, entre outros assuntos considerados tabus. Além disso, voltava aos poucos a liberdade para abordar aspectos políticos, retratados na maioria das vezes por meio de sátiras que buscavam denunciar a falta de ética e a corrupção no país (JACONI et al., 2010; p. 4).

Nos anos 90, novidades como a TV a cabo, a popularização de aparelhos de vídeo e a maior concorrência entre emissoras de canais abertos provocaram queda nos índices de audiência das telenovelas (HAMBURGER, 1998; p. 444). A mudança na estrutura da televisão, associada ao contexto social e político do período, abriu espaço para o questionamento das representações pautadas na modernização do país, refletindo os anseios de uma sociedade que convivia com as suas consequências, como a permanência da desigualdade social, a corrupção e a falta de ética (Ibidem; p.458-459).

Tal conjuntura provocou a adoção de uma diferente postura por parte das emissoras, que se tornaram cada vez menos dependentes do governo ou outras instituições oficiais e mais preocupadas com o seu público, os telespectadores, que ganharam status de consumidores diante de um novo pensamento majoritariamente baseado em estratégias mercadológicas. Hamburger afirma que “os mecanismos de pesquisa sintonizam emissores e receptores, e garantem uma dinâmica constante de captação e transformação de representações” (1998; p. 459).

Em relação aos enredos, os autores das telenovelas da Rede Globo seguiram a tendência da década anterior, abordando temas atuais e buscando construir para seus folhetins eletrônicos um papel social, como apontam Jaconi e Muller. Entre as questões levantadas no período, aparecem a inseminação artificial, a doação de órgãos, o desaparecimento de pessoas, além de “assuntos mais comuns como assassinato, vingança, ascensão social, conflitos amorosos, preconceito racial” (JACONI et al., 2010; p. 5).

Da década de 90 para os anos 2000, foi possível reconhecer cada vez mais aspectos e assuntos da chamada “vida real” incorporados às tramas. As telenovelas possuem determinadas estruturas fixas que regem a construção de enredos e personagens, cujos desdobramentos e características mais específicas variam apenas para se adequarem ao universo de cada história. A receita mágica conta com a abordagem de temas considerados de importância social, personagens que transitam em diferentes classes econômicas, transformações radicais de aparência, romances sabotados, núcleos dedicados à comédia, entre outros ingredientes que se equilibram para agradar ao público e vender os produtos dos patrocinadores.

3. A TELENOVELA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA

Por manterem desde a sua origem a estrutura básica do melodrama típica dos antigos folhetins, em que merecem destaque as aventuras e relações amorosas entre personagens em geral classificados como bons ou maus, leais ou traidores (HAMBURGER, 1998; p. 442), as telenovelas cultivam como uma de suas características essenciais a representação pública da vida privada, traduzida pela centralidade dos núcleos familiares. O gênero dialoga com a formação de identidades, e não é por acaso que a fórmula sobrevive há mais de 70 anos.

Além de modelos tradicionais de família, pode-se observar uma série de outros padrões que se repetem nas diferentes tramas, criando um universo limitado de representações nas quais a sociedade se espelha. Neste capítulo, serão abordados os processos de identificação e de construção das personagens das telenovelas, que têm como inspiração principal o ser humano real. A partir do conceito psicanalítico de “identificação”, discorreremos sobre a possível relação entre telespectadores e personagens ficcionais, na medida em que também os enredos das telenovelas buscam se aproximar cada vez mais da realidade, incorporando estruturas existentes na sociedade e abordando temas atuais.

Em seguida e em decorrência desses mecanismos, apresenta-se o que será chamado de “dispositivo pedagógico da mídia” (FISCHER, 2001; p. 587), ou seja, uma função didática por meio da qual a mídia e todos os seus produtos, entre eles a telenovela, exercem influência na formação das identidades sociais e individuais. Nesse sentido, transparece a sua capacidade para criar e manter o imaginário social entre os telespectadores sobre questões sociais e de comportamento, como tipos ideais de famílias, homens e mulheres, determinando o que é ou não considerado admirável e/ou aceitável.

A telenovela abre espaço para a reprodução de uma série de valores presentes na sociedade, sendo estes muitas vezes responsáveis pela manutenção de desigualdades em diversos âmbitos. Levando-se em consideração que o principal público do gênero audiovisual é formado por mulheres, que também são maioria entre as personagens, conclui-se que elas estão mais expostas às normas e princípios morais da sociedade, transmitidos, entre outras instituições, pela mídia.

A segunda parte do capítulo se concentra, então, em uma breve análise da história das relações entre homens e mulheres, marcadas pela exploração do sexo feminino pelo

masculino. Citando estudiosas do feminismo como Simone de Beauvoir e Judith Butler, expõe-se que o conceito de gênero, utilizado para descrever a organização social baseada na diferenciação entre os sexos, rejeita a ideia de um destino social determinado pelo sexo biológico dos indivíduos, argumento muito utilizado para explicar a dominação masculina como natural.

Frisando o caráter cultural dos papéis específicos para homens e mulheres, as autoras identificam na família a origem da desvantagem feminina, pela sua exploração produtiva e reprodutiva. Com o encaixe dos aspectos das desigualdades de gênero ao universo das telenovelas, é abordada, por fim, a relação entre o conjunto de representações de mulheres fornecido pelos folhetins eletrônicos e a manutenção de seus papéis específicos na sociedade, que nada tem de fictícia, majoritariamente direcionados ao casamento e à reprodução.

3.1. O processo de identificação e o poder da telenovela

Viu-se, no primeiro capítulo deste trabalho, que a consolidação do gênero telenovela no Brasil deu-se, propriamente, a partir do final dos anos 60, quando houve uma reformulação das tramas e personagens no sentido de torná-los mais próximos à realidade vivida pelos telespectadores. A linguagem coloquial nos diálogos, os cenários urbanos e os enredos ligados ao cotidiano foram capazes de consagrar a telenovela como gênero mais popular da televisão no país. Uma das interpretações possíveis para este fato encontra-se no processo de identificação que se dá entre personagens ficcionais e cidadãos reais.

De acordo com o Dicionário de Psicanálise organizado por La Planché e Pontalis, o conceito de identificação consiste em um “processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa” (1996; p. 295). A partir de sucessivas identificações, a personalidade de cada um se forma e diferencia. O termo aparece aqui, assim como na psicanálise, em seu sentido reflexivo, correspondendo ao verbo “identificar-se”: o “ato pelo qual um indivíduo se torna idêntico a outro, ou pelo qual os dois seres se tornam idênticos” (Ibidem).

Em Freud, o conceito assume centralidade, na medida em que se trata do processo por meio do qual se constitui o indivíduo. Para ele, “a identificação não é simples imitação,

mas apropriação baseada na pretensão a uma etiologia comum”, relacionando-se a um elemento comum que fica no inconsciente (apud LA PLANCHE et. al, 1996; p. 296).

Deslocando estes conceitos para o universo da telenovela, é possível perceber aspectos capazes de provocar nos indivíduos o processo de identificação acima definido. Diversas são as estratégias que atraem e envolvem o público, utilizadas, como vimos, desde o melodrama, “uma das matrizes dramáticas” do gênero (SILVA, 2010; p. 6). Entre eles, estão “as incursões em lugares comuns ao público, situações cotidianas e temáticas em pauta nas discussões em diversos âmbitos da sociedade civil”, que deixam cada vez menos clara a divisão entre o que realmente acontece e o que é representado (Ibidem; p. 4-5).

Os fatos narrados e encenados nas tramas remetem a sentimentos inerentes à natureza humana, como amor, medo, paixão, ódio, e daí nasce a identificação (SILVA, 2010; p. 10). Nesse contexto, a construção e caracterização dos personagens de acordo com dicotomias como bem/mal, correto/incorreto, ainda que tais traços venham sendo dissolvidos e muitas vezes habitem um mesmo personagem, é fundamental para que o telespectador se reconheça na tela.

Ao analisar a definição de personagem, Brait observa a presença da palavra “pessoa” e da expressão “ser humano” como consequência de uma técnica explicativa que, apesar de justificável por se tratar de um dicionário geral da língua, é simplista, e “aponta mais uma vez para uma confusão terminológica que traduz com clareza a confusão existente entre a relação pessoa - ser vivo - e personagem - ser ficcional.” (1985; p.10). Por outro lado, considera a recusa dessa relação sem sentido, já que a primeira é *representada* pela segunda na ficção.

Segundo Brait, reprodução e invenção se combinam no processo artístico (1985; p.18). Na telenovela, especificamente, cuja linguagem é audiovisual, “a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ /ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência.” (Ibidem; p.12). O personagem, criado à semelhança do ser humano, é, ao mesmo tempo, sua representação e seu modelo. Ao criá-lo, o autor segue todo um conjunto de hábitos que garantem sua similitude com o real, caracterizando-o para criar a ilusão de que ele, bem como os espaços que ocupa, realmente existem.

Um fator que acentua a eficiência desse processo de criação, próprio das telenovelas, é que muitas vezes os cenários são mesmo reais. Tomando como exemplo as

novelas da Rede Globo, principalmente as exibidas nos horários das 19 horas e das 21 horas, sua maioria esmagadora se passa no eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Os personagens moram em cidades conhecidas pelo público, locomovem-se por bairros e frequentam lugares que existem fora da trama. Em determinados casos, locais reais e fictícios se misturam, e os telespectadores chegam a se perguntar se aquela praça ou aquela favela são verdadeiras ou foram inventadas.

Segundo Motter,

para que se possa conviver com dezenas de personagens e ler suas trajetórias de vida, seus problemas e entender suas ações com algum interesse, é indispensável que eles nos pareçam reais. Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize está, a nosso ver, na estruturação da personagem a partir da instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo. (apud SILVA, 2010; p. 20)

Nesse sentido, a representação pública da vida privada, uma das características essenciais cultivadas pelas telenovelas, é peça chave para que o processo de identificação ocorra.

Mesmo se propondo a ser fictícia, a telenovela não se separa da planície familiar que se estende em torno do análogo: retrata a visão íntima da sociedade, nos aspectos em que as pessoas estão, na realidade, preocupadas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares. A exposição da intimidade, na tela, cria um imaginário comum, catalisador e unificador de sonhos, desejos e fantasias; autoriza a revelação, metáfora da confissão, restitui a possibilidade de lidar com as expectativas mútuas, que se criam através da exposição do eu. (LOPES et al., 2002; p.196)

Como o interesse dos produtores está em se aproximar do dia a dia da sociedade, o modelo ideal para essas tramas conta com a presença de conflitos amorosos, diferenças e semelhanças entre gerações e classes sociais (SOUZA et al., 2012; p. 113) e todo elemento capaz de gerar algum tipo de identificação; seja porque trata de ações cotidianas; seja por colocar em pauta assuntos e concepções que o indivíduo talvez não conhecesse durante suas próprias interações e interlocuções, mas que reconhece como algo passível de acontecer.

Em relação a esta segunda possibilidade, é interessante resgatar o que Aristóteles chama, na *Poética*, de “verossimilhança interna da obra”, que culmina em sua “*mimesis*” – conceito focado na semelhança entre personagem e pessoa. Brait relata que críticas contemporâneas têm interpretado a análise aristotélica para muito além do reconhecimento

de uma “imitação do real” durante a elaboração de personagens. Dois aspectos essenciais seriam: 1. a personagem como reflexo da pessoa humana; 2. a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985; p.29-30).

Sendo assim, “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário” (ARISTÓTELES apud BRAIT, 1985; p.30). Da mesma maneira, a função da telenovela não é narrar fatos reais, mas apontar possibilidades. E o seu personagem, baseado em uma seleção oferecida pela realidade, só tem sua natureza e unidade garantidas pelos recursos utilizados durante a criação (BRAIT, 1985; p.31). De acordo com Silva, a estruturação dramática, perpassada por esse jogo entre real e ficcional, é o que gera a grande receptividade com a qual a telenovela é contemplada. (2010; p. 20).

A reprodução de características reais, aqui considerada a primeira parte do processo de criação, leva para a trama conceitos e valores presentes na sociedade contemporânea, de forma que

a telenovela pode suprir, ideologicamente, algumas necessidades do telespectador, e, neste sentido, sua receptividade parece ter ligação com a maneira como esta narrativa se constrói, sobretudo, através das estratégias utilizadas e da identificação mimética proporcionada por estas mesmas estratégias. (SILVA, 2010; p. 1)

Considerando-se o alcance nacional do gênero, que se consolidou como parte da cultura brasileira, notam-se os seus efeitos na disseminação e reafirmação dos valores sociais vigentes, ultrapassando o processo de identificação vivido por cada telespectador individualmente. Traçando uma relação entre arte e ética, o pensador Horácio entende a personagem não apenas como reprodução, mas como modelo a ser seguido, distinguindo virtudes e instituindo um “estatuto de moralidade humana que supõe imitação”, dando luz ao seu aspecto moralizante (apud BRAIT, 1985; p.35).

O círculo que melhor se adequa à estrutura e aos objetivos da telenovela é a família, unidade básica da sociedade. Não só pelos princípios morais socialmente inscritos nas relações familiares, que dão margem à elaboração dos mais fantásticos enredos, mas também pelo fato de as telenovelas serem histórias de longa duração, necessitando de um núcleo em que possam se apoiar para manter sua correspondência com a realidade (SOUZA et al., 2012; p. 111).

Não é difícil notar a centralidade das famílias no histórico das tramas. O mais interessante é a capacidade dos autores de inserir nos arranjos familiares as questões em discussão de cada época, mesclando características tradicionais e inovadoras e contribuindo, assim, para a renovação das representações em uma trajetória traçada lado a lado às transformações sociais, culturais, políticas e econômicas do país (SOUZA et al., 2012; p. 112). Entretanto, Souza et. al afirmam que, por mais que os enredos sejam compostos por

elementos de divergência e conflito, não se pode esquecer que ela [a telenovela] está apoiada em certa concepção de ordem social e de moralidade que, como ressalta Gomes (2002), está comprometida com a ideia de harmonia e de respeito a um determinado modelo de hierarquia. (2012; p. 114)

Então, ao mesmo tempo em que uma trama apresenta novos perfis e valores, não pode se afastar inadvertidamente do que é considerado aceitável pelo pensamento dominante, pois estaria sujeita à rejeição do público e/ou poderia ir de encontro aos interesses econômicos e ideológicos da emissora. Dessa maneira, as telenovelas acabam também por reproduzir lógicas “que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação” (HAMBURGER, 1998; p. 440) já naturalizados pela sociedade.

Por se constituir em meio à estrutura social vigente, [a telenovela] incide sobre ela quando indica papéis que o indivíduo deve exercer em sociedade. (...) Ao mesmo tempo em que reproduz a sociedade, atua em um movimento dialético sobre o seu público, articulando, por um lado, os valores presentes na mesma e, por outro, propondo outros que eventualmente ditam formas de comportamentos socialmente adequados à sua manutenção (SILVA, 2010; p. 19-20)

Pelo ponto de vista do aparato técnico que a possibilita, seu potencial cresce ainda mais. Silva afirma que, “herdeira e representante da dramaturgia popular, a telenovela possui características específicas ao meio comunicacional que lhe conferem abrangência – a televisão é um veículo poderoso de construção do imaginário de um povo” (2010; p. 15-16).

A partir do conhecimento de que há também “interferência da realidade construída na ficção sobre a sociedade que a produz” (SILVA, 2010; p. 4-5), Silva salienta o desempenho, por parte da televisão e da mídia em geral, de uma função didática e, mais uma vez, moralizante. O mesmo papel é identificado por Fischer como “dispositivo pedagógico da mídia” (2001; p. 587), por meio do qual a televisão se mostra como lugar

privilegiado de informação e, ao mesmo tempo, busca captar a intimidade de seus telespectadores, tornando-a pública.

Nessa linha, Hamburger afirma que as telenovelas “são capazes de ‘sintonizar’ telespectadores com a interpretação e a reinterpretação da política, assim como de tipos ideais de homem, mulher, marido, esposa e família” (1998; p. 468), captando e expressando princípios aceitáveis e não aceitáveis de comportamento. Baseada em dados de pesquisa realizada sobre o estatuto pedagógico da mídia¹, Fischer registra a predominância das mulheres como protagonistas na televisão, aparecendo mais vezes como “sujeitos falantes, ‘confessantes’ e igualmente como sujeitos a serem formados, educados, ou seja, como sujeitos cada vez mais necessitados de normas e procedimentos para permanentemente ‘cuidarem de si’” (2001; p. 587-588).

A partir dessa informação, a segunda parte deste capítulo se dedicará à análise da maneira como se constrói a representação feminina nas telenovelas, relacionando-a à visão do que é ser mulher, tanto para a sociedade em geral, como para si mesma, no âmbito da formação de sua identidade. Para isso, serão levados em conta os argumentos elencados até o momento, que reconhecem a mídia como ferramenta de reprodução e criação de sentidos que atuam na formação de identidades individuais e sociais, “bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças” (FISCHER, 2001; p. 588).

3.2. Tornar-se mulher

Historicamente, homens e mulheres desempenham papéis diferentes na sociedade. Em âmbito cultural, tais posições são tão consolidadas que acabam sendo lidas e/ou justificadas sob um ponto de vista determinista, ou seja, como parte do destino *natural* do ser humano quando nasce com esse ou aquele sexo. O homem é associado à força, à inteligência e à provisão econômica; a mulher, à fragilidade, à emoção e ao cuidado com o lar e com os filhos. Ainda que, ao longo dos anos, tenham ocorrido uma série de mudanças na organização social, certas estruturas básicas que colocam como antagonistas homem e mulher permanecem fortes.

Segundo Delphy, as duas esferas nas quais se originam a diferenciação são a da produção e a da reprodução, e em ambas a mulher fica em desvantagem. O trabalho feminino, realizado tradicionalmente dentro do lar em sociedades urbanas, não é

¹ Pesquisa “O estatuto pedagógico da mídia”, realizada pela doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996) Rosa Maria Bueno Fischer, de agosto de 1998 a julho de 2000.

reconhecido como produtivo e, por isso, não é valorizado. O sustento fornecido pelo marido, detentor do poder econômico e “chefe de família”, não é visto de outra forma senão como uma doação (1998). A dinâmica relatada pela autora permite entender a origem da ideia de que a mulher que cuida da casa não trabalha. A relação entre a dona de casa e o marido não é lida como uma troca, e sim como uma via de mão única em que a mulher é beneficiada financeiramente. Cria-se, assim, a sensação de que ela *deve* ao marido a realização de todas as demais tarefas.

Explicitando a natureza servil dessa relação, vale lembrar que, quando realizada fora da própria casa, a mesma mão de obra passa a ter o chamado “valor de troca” (DELPHY, 1998; p.103), sendo então remunerada. Quando cozinham, passam roupas para fora, limpam casas ou cuidam dos filhos de outras pessoas, por exemplo, os prestadores desses serviços recebem um salário e são considerados trabalhadores. Portanto, “são as mulheres que são excluídas do mercado (da troca) enquanto agentes econômicos e não sua produção” (DELPHY, 1998; p. 103).

Mesmo após entrarem no mercado como assalariadas, parte de sua mão de obra continua sendo apropriada pelo marido. “Trabalhar fora não somente não a dispensa das tarefas domésticas, mas, além disso, *não deve atrapalhá-las*. Portanto, para ter uma certa independência econômica, a mulher só é livre para ter uma dupla jornada de trabalho” (DELPHY, 1998; p. 110). Nesse caso, o argumento de que o sustento viria em troca do trabalho realizado dentro de casa, como uma espécie de pagamento, perde ainda mais o sentido: “as mulheres que trabalham se sustentam sozinhas e efetuam esse trabalho em troca de nada.” (Ibidem; p. 110). É interessante frisar ainda que, mesmo quando remuneradas, as mulheres tendem a receber salários menores que os dos homens desempenhando as mesmas funções.

A vida doméstica da mulher costuma ser justificada por sua capacidade biológica de gestação, assumida socialmente como seu principal destino. “Trata-se, porém, de uma discriminação sutil, disfarçada sob a crença humanitária das tradições judaico-cristãs, que atribuem à mulher ‘a sagrada vocação da maternidade’ como função máxima” (MUSZKAT, 1985; p.13). Assim, a responsabilidade de criação dos filhos recai somente ou em grande parte, considerando-se os tempos atuais, sobre a mulher. Transmitir educação e bom comportamento faz parte dos deveres da mãe, enquanto o pai continua, contraditoriamente, representando a autoridade do lar.

Além da referida relação de poder que se configura nos âmbitos do trabalho e da reprodução, tal organização patriarcal da sociedade gera uma série de outras opressões ao sexo feminino, como a de sua sexualidade. “Na medida em que à sexualidade se atribui o propósito *nobre* da procriação e à mulher a função da maternidade, já que ela está biologicamente determinada a exercê-la, o exercício livre da sexualidade configura-se como privilégio do mundo masculino” (MUSZKAT, 1985; p.13). Ou seja, o ato sexual feminino é entendido unicamente como ferramenta para a reprodução, anulando-se o seu elemento de prazer. Por que envolver-se sexualmente com alguém se o objetivo não for a maternidade, destino principal da mulher? É desse pensamento que surge o preconceito em relação à mulher que exerce o seu desejo sexual pelo simples desejo, direito reservado apenas aos homens.

Toda essa estrutura está baseada na redução do ser humano ao seu sexo, que leva ao estabelecimento de critérios assimétricos e à criação de personalidades supostamente inerentes ao fato de alguém nascer mulher ou homem. A definição do que é ser um ou outro mora no “erro de se atribuir à natureza aquilo que é produto da história” (MUSZKAT, 1985; p.21).

É essa ideia reduzida do Ser que conduz a falsas idealizações e discriminações, permitindo as mais distintas formas de dominação: a dominação econômica, a dominação intelectual, a dominação social e até a dominação da alma. Essa dicotomia permite, por outro lado, a suposição de que cada um é incompleto e que só pode se completar no outro, sendo a realidade interpessoal, ou seja, o encontro entre dois seres, uma consequência dessa “incompletude”. (MUSZKAT, 1985; p.19)

Dessa maneira, os mecanismos de dominação pautam ainda uma visão heteronormativa de sociedade - ou seja, privilegiam relações e condutas heterossexuais, excluindo do natural a homossexualidade e inserindo, por buscar a complementaridade, figuras de feminino e masculino até mesmo em relações entre pessoas do mesmo sexo. Diante da superioridade econômica e de status do homem, a única maneira de ser feliz, para uma mulher, seria encontrar sua completude unindo-se a ele. Não é à toa que, ainda hoje, o sexo feminino é conhecido como o que mais busca pelo casamento e pela formação de uma família. Nem mesmo a conquista de direitos e independência financeira foi capaz de apagar o esforço bem sucedido de colocar como essencial a caracterização dependente, emocional e materna da mulher.

Foi justamente buscando se desvencilhar da desculpa da natureza biológica que Simone de Beauvoir fez uma vasta análise do funcionamento da reprodução em diversas espécies de seres vivos:

Machos e fêmeas são dois tipos de indivíduos que, no interior de uma espécie, se diferenciam em vista da reprodução: só os podemos definir correlativamente. Mas é preciso observar que o próprio sentido do *seccionamento* das espécies em dois sexos não é muito claro. Na natureza ele não se acha universalmente realizado. (BEAUVOIR, 1980; p. 30)

Em muitos casos, a reprodução se dá independentemente de divisão de sexos; o sexo feminino gera e o masculino cuida; a união dos gametas se dá fora do corpo de ambos os indivíduos e os filhotes se desenvolvem sozinhos: os dois cooperam igualmente na reprodução. Há situações ainda de união entre gametas do mesmo sexo. A diversidade observada é suficiente para concluir que “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*?” (Ibidem; p.57).

Mudando o questionamento de “por que” para “como ela se torna o outro?”, é possível perceber que os comportamentos femininos e masculinos têm origem além de suas inegáveis diferenças físicas e biológicas, sendo adquiridos ao longo da convivência em sociedade desde a primeira infância. As diferenças, nas sociedades modernas e pós modernas, ultrapassam o espaço doméstico, apesar de continuar tendo sua base nele.

Para analisar tais diferenças, um conceito foi fundamental: o de gênero, utilizado para definir a organização social da relação entre os sexos frisando o seu caráter sociocultural e rejeitando o determinismo biológico que carrega a palavra “sexo”. O termo se tornou “uma maneira de indicar as ‘construções sociais’ – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1989; p. 7). Butler afirma que a distinção entre sexo e gênero é fundamental não só para acabar com a ideia de que a biologia determina o destino, mas também para reafirmar que o gênero é construído culturalmente e, portanto, não é um resultado causal do sexo e muito menos fixo (2003).

Sendo assim, é importante estudar a noção de gênero em interseção com as relações políticas e culturais em que ela é produzida e mantida (Ibidem) e, segundo Scott, fazer isso pressupõe “dar certa atenção aos sistemas de significados, isto é, às maneiras como as sociedades representam o gênero, o utilizam para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência” (1989; p. 15). Neste trabalho, concentramo-nos na observação das representações do feminino fornecidas especificamente pela mídia, mas outras instituições e mecanismos contribuem para essa construção.

Quatro elementos constituem a diferença que pauta as relações sociais entre os sexos, culminando na desigualdade de gênero: símbolos culturais que evocam múltiplas representações; conceitos normativos que limitam as interpretações desses símbolos, “expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas [...] que afirmam de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino”; instituições e organizações sociais que passam a ideia de eternidade do entendimento binário dos gêneros; e a identidade subjetiva (SCOTT, 1989; p. 21).

Em relação ao segundo elemento, Scott afirma:

De fato essas afirmações normativas dependem da rejeição ou da repressão de outras possibilidades alternativas e às vezes têm confrontações abertas ao seu respeito quando e em que circunstâncias, é isto que deveria preocupar os(as) historiadores(as). A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito. (1989; p.21)

Considerando-se que os símbolos culturais, regidos por tais normas, geram as diversas representações de feminino e masculino, pode-se encaixar aí a atuação da mídia e da telenovela na disseminação desses conceitos. Na tela, o público tem acesso aos desdobramentos contemporâneos da sociedade patriarcal, na qual os homens dominam as mulheres, traduzidos nas mais sutis diferenças e assimetrias entre o tratamento conferido aos indivíduos/personagens de cada gênero.

Voltando ao aspecto pedagógico da telenovela, o processo de aprendizado, por assim dizer, ocorre da seguinte maneira: a partir do repetido contato com determinados estereótipos, produz-se uma verdade sobre o sujeito individual, “que ‘deve’ olhar para dentro de si mesmo e julgar-se como sujeito de uma determinada sexualidade e de um determinado gênero” (FISCHER, 2001; p. 595). Essa espécie de filtro para o autojulgamento atua na formação da identidade de cada um, condicionada então à sua condição de ser feminino ou masculino.

Os padrões se repetem dentro de um conjunto finito de modelos ideais de feminilidade, reforçando-os e inscrevendo-os na cultura ao longo da história. Na mídia atual, as representações da afetividade, do corpo, da sexualidade da mulher de todas as idades e classes sociais “indicam uma tensão entre as inúmeras conquistas das lutas feministas e aqueles universais que, entre outras posições, colocam a mulher entre a falta e a sedução”, permanentemente culpada e devedora (FISCHER, 2001; p. 592). Assim, a divisão entre os gêneros atribui à mulher maneiras de ser especificamente delimitadas.

Entre os enunciados que permeiam a construção da subjetividade feminina, que se intensifica principalmente durante a adolescência, estão:

a) sempre haveria uma indissociável ligação entre o fato biológico e a condição de ser mulher; b) a feminilidade seria “dada” por um conjunto de características originadas da condição biológica, como a do ‘mistério feminino’ (relacionado basicamente à possibilidade de ser mãe), ao mesmo tempo que por uma “necessária” disponibilidade dos corpos da menina e da mulher a se sujeitarem a técnicas disciplinares, cuidados e tratamentos, indispensáveis à conquista amorosa; c) a mulher-menina, hoje, não abre mão de eventuais lideranças, de atividades intelectuais e até esportivas, mas jamais pode descuidar-se do aperfeiçoamento do corpo, ao mesmo tempo que não deve se esquecer da “verdadeira beleza”, a chamada beleza interior, o que os estilistas e profissionais do mundo da moda chamam de “personalidade”; d) o discurso da sexualidade [...] retoma discursos conservadores (elogio da virgindade e do comportamento de “boa-moça”), jamais deixa de rememorar a associação entre “decência” e “não-desejo”, apenas timidamente expõe a discussão de tabus como o do aborto. (FISCHER, 2001; p. 595-596)

Essas e outras regras acompanham a vida da mulher e convergem, novamente, para a união a um homem e a reprodução. Como vimos, a família é a unidade em que se configuram as relações de poder entre homem e mulher, tanto econômica como sexualmente. Da mesma forma, o núcleo fundamental das telenovelas é o familiar, conforme também já foi citado. Por meio das personagens, das cenas em que as mulheres falam e são representadas nas tramas dos folhetins eletrônicos, demonstram-se os discursos que definem o gênero na sociedade brasileira (FISCHER, 2001; p. 596).

A estreita relação entre as telenovelas e a sociedade torna, portanto, o gênero audiovisual “interessante como fonte de dados para o estudo de características de certos modelos familiares reconhecíveis no país” (SOUZA et al., 2012; p. 112). Consequentemente, a análise da evolução das personagens femininas dentro dessas famílias, levando em conta que posições elas ocupam nas tramas, como são abordadas questões como amor, maternidade, sexualidade, trabalho etc., consiste em um método que não forneceria um panorama completo das características e posições sociais ocupadas pelas mulheres ao longo dos anos, mas certamente indicaria quais desses aspectos são recusados e aceitos socialmente em cada contexto.

4. AS MULHERES DA TELINHA

Os estudos feministas citados neste trabalho podem parecer, à primeira vista, apresentar aspectos já ultrapassados das relações entre homens e mulheres. Entretanto, apesar das mudanças ocorridas, ainda é possível encontrar mecanismos semelhantes de dominação da mulher, hoje em dia muito mais sutis que antigamente. Se antes o destino feminino era o casamento, a realidade atual é mais flexível, mas continua cultivando um senso comum que não vê com bons olhos uma mulher solteira. Ainda que uma situação como essa seja aceita e até recorrente, ela é vista como diferente da maioria, desviante da “ordem natural das coisas”, o que não acontece com o homem que não está em nenhum tipo de relacionamento amoroso.

O mesmo ocorre com aquelas que decidem não ter filhos. Escolher não ser mãe é, na maioria das vezes, entendido como apenas uma fase ou uma conduta incompreensível para uma mulher. Abrir mão da reprodução por conta de outros interesses, como se dedicar à carreira profissional, por exemplo, é algo que gera estranheza quando parte do lado feminino. Da mesma forma, a ausência da mãe na criação dos filhos é lida pela sociedade como absurdo muito maior que a do pai, e a culpa pelos fracassos e defeitos da cria recai com maior força sobre elas.

Em ambos os casos, a mulher não consegue sozinha obter a aprovação da sociedade, porque precisa do homem para desenvolver com ele um relacionamento e, posteriormente, gerar com ele um filho. Ainda que direitos e liberdades tenham sido conquistados ao longo do tempo, o papel da mulher ainda é associado à formação da família dita tradicional, ou seja, aquela formada por um casal de homem e mulher, e esse pensamento é responsável por mais um aspecto em que o feminino é submetido ao masculino para ser aceito socialmente: a sexualidade.

Convivendo com a imposição de se envolver em um relacionamento, a menina aprende desde nova que precisa ser bonita e desejável aos homens. Envelhecer é proibido apenas para elas, e os homens mais velhos trocam suas esposas mais velhas por meninas cada vez mais jovens, respaldados pela desculpa de que suas companheiras já não lhe despertavam interesse sexual – ou seja, não cumpriam sua “obrigação”. A beleza física é requisito máximo para a feminilidade, mas essa beleza não é democrática, baseando-se em um padrão que atende somente aos interesses do mercado.

A sexualidade feminina é limitada à monogamia, recebendo julgamentos severos quando não se adequa a este modelo, enquanto a dos homens é vista como instinto natural que justifica todo e qualquer “deslize” fora do relacionamento. Homens que se relacionam com muitas mulheres costumam ser aplaudidos e/ou não receber qualquer tipo de punição, enquanto mulheres que se relacionam com muitos homens recebem adjetivos pejorativos.

A diferença entre pesos e medidas provoca a classificação da mulher em tipos, objetificando aquela que não segue o caminho do comportamento condicionado pela satisfação masculina. Quando a mulher transgride uma ou mais regras impostas a ela socialmente, é automaticamente colocada na categoria de não respeitável. Ela passa então a ser vista como instrumento de diversão e distração para os homens, não merecedora do prêmio final que seria o relacionamento sério.

Nas telenovelas, dinâmicas como essas são reafirmadas, mas também denunciadas, por meio de personagens que vivem os mesmos dilemas e conflitos experimentados pelas mulheres reais, e o seu encaminhamento ao longo da trama deixa transparecer o que, socialmente, é defendido ou precisa mudar. Os capítulos finais dizem muito sobre isso, ensinando nas entrelinhas o que é ter um final feliz ou triste e quais, entre todos os tipos retratados, merecem cada um. É sintomático frisar que a maioria esmagadora das cenas que antecedem o “fim” na tela mostram casais heterossexuais sorridentes, diversas barrigas de grávida e crianças recém-nascidas.

O objetivo deste capítulo é demonstrar, por meio da análise de personagens femininas das telenovelas mais recentes da Rede Globo, de que maneira são retratadas as mulheres e se tais representações estimulam ou desestimulam a naturalização da histórica desigualdade de gênero. Tendo identificado os três núcleos da dominação masculina – a produção, a reprodução e a sexualidade –, as personagens serão estudadas de acordo com o aspecto que mais se destaca em suas relações dentro das tramas. Porém, é preciso admitir que, em geral, há entrelaçamento entre eles, de maneira que não é possível analisá-los de forma totalmente separada.

As telenovelas que servirão como materiais para a investigação foram ou estão sendo exibidas pela Rede Globo entre 2014 e 2016, nos horários das 19 horas, 21 horas e 23 horas. São elas: *Em Família*, no ar de fevereiro a julho de 2014, às 21 horas; *Império*, no ar de julho de 2014 a março de 2015, às 21 horas; *Verdades Secretas*, no ar de junho a setembro de 2015, às 23 horas; *A Regra do Jogo*, no ar desde agosto de 2015 e ainda em

exibição, às 21 horas; e *Totalmente Demais*, no ar desde novembro de 2015 e ainda em exibição, às 19 horas.

4.1. Lugar de mulher: a produtividade das personagens femininas

Em *Totalmente Demais*, a personagem Gilda, interpretada por Leona Cavalli, é mãe de Eliza (Marina Ruy Barbosa) e casada com Dino (Paulo Rocha), com quem tem mais dois filhos. Ela cozinha, limpa e atende aos clientes no bar de beira de estrada do marido, que gasta todo o lucro em apostas na mesa de sinuca. Dino se interessa pela enteada, Eliza, de 18 anos, quando ela fica mais velha, cercando-a sempre que não há ninguém por perto, principalmente quando está bêbado.

A relação entre Gilda e Dino no bar é de funcionária e patrão, ainda que ela não receba um salário em troca das funções que desempenha e nem tenha sua mão de obra reconhecida como tal. No capítulo do dia 10 de novembro de 2015², Eliza reclama do padrasto, que usa o dinheiro do caixa em suas apostas e sempre perde. Repreendendo-a, Gilda afirma que ela está sendo injusta, pois, já que o bar e a casa são dele, elas vivem ali de favor. Eliza, então, responde: “Favor? Quem é que trabalha aqui, mãe?”. A conversa segue com Gilda pedindo que Eliza seja mais gentil com Dino, como quando ela era mais nova. A menina diz que se incomoda com os olhares dele, e ouve da mãe que deveria trocar de roupa, pois está chamando muita atenção.

Na sequência, Eliza vai tomar banho e Dino abre a porta para espiá-la. Quando o vê, ela o manda embora, então Gilda aparece e a repreende por não trancar a porta, mas a filha lembra que Dino sempre arranja uma desculpa para não consertar o trinco. “Adivinha por quê? Para me ver pelada!”, ela continua, e leva um tapa na cara. Gilda logo se arrepende, abraçando-a e dizendo:

Filha, você tem que entender que o Dino é bom para a gente, ele me acolheu quando eu estava na pior, cuidou de você, que nem filha dele é. Mas ele é homem e você cresceu, Eliza, você está uma mulher, e fica andando para cima e para baixo com aquela saia.

Indignada, a menina questiona se, então, a culpa é dela, e ouve que a culpa é da *natureza*, e que ela entenderá quando tiver um marido.

² Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2015/11/10/eliza-tenta-se-defender-de-dino-e-ele-sofre-acidente.html#video-4599714>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

Tudo isso acontece no início da trama, e culmina na noite em que Eliza, tentando se defender de Dino, acaba provocando um acidente em que ele fica inconsciente. Ao vê-lo no chão, Gilda frisa mais uma vez que ele sustenta a casa e é pai dos filhos dela, acusando Eliza de tê-lo matado. Quando Dino recobra os sentidos, Eliza já fugiu, e ele promete que a colocará na cadeia. A ameaça é o que mantém a menina longe de casa durante a trama, e Gilda, apesar de sentir falta da filha e se preocupar com ela, continua com o marido, aturando seus abusos e demonstrando, em diversos momentos, que a atenção dispensada por Dino à menina a faz se sentir desvalorizada como mulher. Sob seu ponto de vista, porém, em nenhum momento *ele* perde valor por conta de sua conduta.

O enredo que envolve Gilda, Dino e Eliza tem base na dependência financeira que Gilda tem em relação ao marido. O amor não aparece com tanta frequência na trama como motivo para que ela queira continuar casada. Um segundo aspecto importante para ela é a família, pois valoriza o fato de Dino ser o pai de dois de seus filhos. As circunstâncias levam-na a amenizar os atos do marido, transferindo a culpa para a filha. Ao longo do enredo, Dino perde cada vez mais dinheiro, colocando em risco suas propriedades, e Eliza promete levar a mãe e os irmãos para o Rio de Janeiro, mas Gilda segue reafirmando que seu lugar é no bar, ao lado do marido.

Um exemplo mais explícito de relacionamento em que ocorre exploração do marido sobre a mulher no que diz respeito à sua produtividade é o da personagem Domingas, interpretada por Maeve Jinkings na novela *A Regra do Jogo*, atual trama das 21 horas da Rede Globo. Casada com Juca (Osvaldo Mil), mora na favela e trabalha para arcar com as despesas da casa sozinha, apesar do marido ter um bar. Em capítulo exibido no dia 18 de agosto de 2015³, ela o pega na cama com outra mulher e ele pergunta o porquê do drama, fazendo pouco caso. Depois de muita humilhação, a cena termina com Juca perguntando o que Domingas havia comprado no mercado. Ela responde chorando e ouve: “Faz um bife para mim, então. E, na próxima vez, avisa quando for chegar mais cedo”.

Ao longo da novela, Juca segue se envolvendo com outras mulheres e desrespeitando Domingas, que aguenta tudo para manter seu casamento. Em 31 de outubro⁴, a personagem aparece arrumando a casa e diz que fez uma série de agrados ao marido. Juca, então, fala que ela deve estar aprontando alguma coisa e a ameaça. Na sequência, ele arma uma cilada para Domingas, marcando um encontro como se fosse um

³ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/4478479/>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

⁴ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2015/10/31/resumo-do-capitulo-romero-quer-desistir-da-facciao.html#video-4578678>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

admirador secreto. No ponto de encontro, ele a surpreende e a acusa de traição, agredindo-a fisicamente.

A autoconfiança de Domingas começa a crescer após descobrir que há, sim, um admirador secreto interessado por ela. A reviravolta da personagem começa quando, doente, ela está em casa e Juca leva uma mulher para lá, alegando que Domingas é sua tia. Domingas o expulsa de casa e segue firme em sua decisão. Ele pede para voltar, mas ela não o aceita. Nos capítulos subsequentes, um homem misterioso aparece em sua casa e ela se envolve em mais uma relação complicada, desta vez por não conhecer o passado de seu novo amor, que se apresenta como César (Carmo Dalla Vecchia).

O relacionamento contribui para que Domingas volte a se perceber como uma mulher que merece ser bem tratada e amada. A trama revela que César, na verdade, é Rodrigo, um homem casado que perdeu a memória. Ele vive o dilema de continuar com ela ou voltar a viver com a esposa, decidindo pela segunda opção. Antes de partir, afirma que ama Domingas e que voltará. No capítulo exibido em 8 de fevereiro de 2016⁵, a personagem entende que precisa seguir sua vida sozinha, e é isso o que diz a César quando ele volta a visitá-la, afirmando que quer se reerguer com as próprias pernas, sem a ajuda de homem nenhum. Em capítulo subsequente, porém, César volta a aparecer e, desta vez, ela pede que ele fique.

É importante frisar que, dentro de seu casamento, Domingas vivia uma jornada dupla de trabalho, sendo responsável tanto pelas despesas financeiras como pelas tarefas domésticas e, ainda assim, Juca era o chefe da família. O dinheiro que ela ganhava pertencia à família, e o dinheiro que ele recebia no bar não fora mencionado na trama. A justificativa de Juca para suas traições era sempre a sua condição natural de homem ou a falta de beleza de Domingas. E ela, apesar de receber apoio constante de amigos em relação à separação, só ganha coragem após encontrar um outro homem que a legitima como mulher desejável.

A felicidade de Domingas aparece atrelada à chegada de César, que, muitas vezes, a defende de Juca, como um herói capaz de salvar a personagem indefesa. No capítulo do dia 1º de janeiro de 2016⁶, uma cena é sintomática: César e Domingas estão na cama e ela pede que ele vá até a sala para que ela possa se trocar. César questiona se ela sente

⁵ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2016/02/08/atenas-visita-romero-na-prisao.html#video-4797602>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2016/01/01/orlando-fica-na-mirade-gibson.html#video-4712086>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

vergonha, então ela conta que Juca não gostava de vê-la nua. Ele pega, então, um espelho, e faz com que Domingas se observe, ressaltando suas qualidades físicas. Mais uma vez, é o homem que define se ela é ou não bonita.

A trajetória final de Domingas mostra a intenção da novela de denunciar a situação que ela viveu, de abuso e violência doméstica e, depois, da recuperação condicionada a outro homem. A cena citada, de 8 de fevereiro⁷, declara aos telespectadores que ela pode viver feliz sem a aprovação ou companhia de um homem. A volta de César no final, entretanto, vai contra todo esse movimento, desmentindo com acontecimentos as palavras de independência de Domingas.

Domingas e Gilda têm uma característica principal em comum: ambas fazem parte de classes sociais desfavorecidas economicamente. Como afirma Butler (2003), é fundamental analisar a noção de gênero em interseção com as demais relações políticas e culturais existentes, e a classe é uma delas. Em geral, mulheres pobres estão mais sujeitas a situações de dominação por ficarem, na maioria das vezes, responsáveis pelas tarefas domésticas e criação dos filhos, o que acaba causando dependência financeira em relação ao marido e/ou a sujeição à dupla jornada, como vimos em Scott (1998).

Nas classes mais altas, as mulheres brasileiras, bem como as personagens, encontram na contratação de terceiros uma alternativa à dupla jornada, confiando a eles o trabalho doméstico e o cuidado com os filhos, e podem, assim, buscar sua independência financeira. As responsáveis pelas tarefas, porém, continuam sendo mulheres: nas sete novelas analisadas, 18 personagens são mulheres que desempenham função de empregadas domésticas, cozinheiras ou babás. Além disso, as patroas são quem decidem o cardápio, orientam as empregadas sobre como arrumar a casa, dão as instruções para os cuidados com as crianças; quase nunca os patrões. No enredo que envolve essas personagens, surgem outras questões relacionadas ao trabalho.

Lili (Vivianne Pasmanter), de *Totalmente Demais*, é dona de uma grande empresa de cosméticos e deixa os negócios sob a responsabilidade do marido, Germano (Humberto Martins), após perder sua filha. As duas únicas situações em que ela se torna ativa são quando percebe que seu casamento está em risco e quando acontece qualquer coisa que envolva o seu filho, Fabinho (Daniel Blanco). Nesse segundo caso, ela costuma intervir

⁷ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2016/02/08/atena-visita-romero-na-prisao.html#video-4797602>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

nos conflitos entre ele e o marido, repreendendo Germano por ser duro demais, enquanto ele afirma que ela passa a mão na cabeça do filho.

No capítulo exibido em 4 de janeiro de 2016⁸, Fabinho arma uma cilada para um funcionário da empresa, colocando-o na cadeia injustamente. As câmeras de segurança, porém, mostram que ele foi o verdadeiro culpado, e Germano autoriza a entrega do material à polícia. Lili fica indignada ao saber que ele colocou o próprio filho na cadeia e expulsa o marido de casa. Em 11 de janeiro⁹, Fabinho é solto e Germano manifesta a intenção de demiti-lo da fábrica. Mais uma vez, Lili sai em defesa do filho e decide, então, demitir o marido da presidência da empresa. “Você pode ser o presidente, mas eu sou a dona da empresa: quem está demitido é você”, diz, e afirma que ela mesma ficará à frente dos negócios, lembrando que tem formação para isso e que trabalhou durante anos na companhia.

Em nova discussão com Germano, Lili diz que faria qualquer coisa pelo filho e trocaria o mundo inteiro por ele. Em capítulo exibido em 18 de janeiro¹⁰, ela volta atrás em sua decisão, afirmando:

Eu agi como uma tirana mimada. Eu achei que um diploma e o título de dona bastavam para administrar um negócio, mas não é bem assim. (...) Os acionistas já deixaram muito claro que não querem você fora do negócio. Você aceitaria voltar, Germano?

Os dois fazem as pazes, Germano volta à presidência da empresa e para casa. Já no capítulo de 27 de janeiro de 2016¹¹, Lili tem acesso a um vídeo em que o marido está dançando com Carolina (Juliana Paes), diretora da revista com que a empresa está realizando um concurso de modelos. Sentindo-se traída, ela anuncia que dará fim ao concurso, misturando, mais uma vez, assuntos pessoais com os negócios. Como presidente, Germano impede que ela o faça, explicando que a companhia teria que pagar uma multa e sua imagem seria prejudicada.

O exemplo de Lili é uma mistura de dois núcleos da desigualdade das mulheres em relação aos homens: a produção e a reprodução. Isso porque a família, para ela, vem

⁸ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2016/01/04/jacare-se-recorda-de-quando-foi-presos-para-satisfazer-desejo-de-sofia.html#video-4716369>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

⁹ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2016/01/11/carolina-descobre-que-arthur-fez-vasectomia.html#video-4731450>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2016.

¹⁰ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/4746822/>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2016.

¹¹ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2016/01/27/lili-expulsa-germano-de-casa-e-acusa-o-marido-de-te-la-traido-com-carolina.html#video-4768033>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2016.

sempre em primeiro lugar, o que afeta os negócios negativamente. Esse é um estereótipo bastante difundido, ligado à associação da mulher ao emocional e maternal, que não combinam com a racionalidade exigida em uma carreira profissional de sucesso. Ainda que seja a dona de uma grande empresa e tenha trabalhado nela, Lili não passa de uma mulher rica que não consegue controlar suas emoções e age impulsivamente, colocando seu patrimônio em risco sempre que é contrariada.

Enquanto isso, Germano, que passou pela mesma grande perda que a esposa - a morte da filha -, segue firme à frente da empresa, alçando-a à posição de uma das maiores companhias brasileiras. Com o filho, ele é duro e racional, sem deixar que o amor de pai interfira em suas decisões. Além disso, vem se livrando do perfil infiel que tinha no início da trama, quando investia em Carolina estando no mesmo ambiente que Lili. A desculpa que ele utilizava é de que homens têm necessidades e seu casamento ia mal. Os rumos do folhetim mudaram, e Germano virou o homem injustiçado pela desconfiança desnecessária da esposa.

Seja de uma forma ou de outra, o que as três personagens transmitem nas entrelinhas às telespectadoras é que 1. As questões domésticas e familiares são atribuições da mulher; 2. A mulher não é produtiva porque tende a misturar sentimentos e negócios; 3. A mulher é mais tolerante a abusos e traições, e as culpadas por esses desvios são outras mulheres ou elas próprias: no caso de Gilda, sua filha; no de Domingas, a sua falta atributos físicos; no de Lili, Carolina, que é vista como a mulher que seduz o marido da outra, ignorando-se o posicionamento do homem em relação a ela.

4.2. A plenitude de ser mãe

Carolina, interpretada por Juliana Paes em *Totalmente Demais*, é o exemplo de mulher bem sucedida profissionalmente. Autoconfiante, é diretora de redação de uma revista e ascendeu graças à sua dedicação ao trabalho. Ela tem um relacionamento de altos e baixos com Arthur (Fabio Assunção), conhecido por se envolver com muitas mulheres. Carolina, apesar de também atrair a atenção de diversos homens, relaciona-se apenas com Arthur. Logo nos primeiros capítulos da novela, os dois viajam a trabalho ao lado de Germano e Lili, casal dono da empresa que firma parceria com a revista.

O suposto envolvimento entre Germano e Carolina é o que leva Lili a se juntar à equipe na viagem. Desconfiada, ela acredita que a diretora está seduzindo seu marido para

conseguir benefícios nos negócios, mas a trama mostra que ele é quem cerca Carolina, que entra no jogo para conseguir o que deseja. No capítulo exibido em 12 de novembro de 2015¹², depois de ser confrontada por Lili, Carolina conta sua história e demonstra sua maior frustração: não ser mãe. Ela diz:

Para uma mulher vencer no mundo dos negócios, a primeira coisa que ela precisa fazer é, justamente, *deixar de ser mulher*. Por isso, eu nunca tive um relacionamento sério, tinha medo que isso me tornasse uma mulher frágil. Ter filho, então, impossível. Então, eu sempre vivi para a minha carreira. Minha carreira sempre foi tudo para mim, só que isso tem um preço. Um preço alto. Agora, eu estou no meu melhor momento profissional, mas estou em uma idade também em que fica mais difícil ser mãe. Você é mulher, você é mãe, uma mulher de negócios, sabe do que estou falando. (...) Dizem que o amor pelos filhos é incondicional. Provavelmente, eu nunca vou saber como é, mesmo. (...) Eu vou ser sincera com você, Lili, eu não tenho mais nada a perder. Eu achei que, fechando esse contrato, essa parceria com a Bastille pudesse garantir um tempo para mim, eu queria muito construir uma família enquanto eu ainda tenho tempo. Fiz tudo errado, enfiei os pés pelas mãos. Se eu pudesse voltar no tempo... Enfim, me desculpe pela confusão.

Em seguida, Carolina responde que se casaria com Arthur e teria filhos com ele se pudesse voltar no tempo. Lili resolve então fechar a parceria, dando uma chance a Carolina. Os capítulos seguintes mostram a conturbada relação entre ela e Arthur, permeada por apostas, provocações e momentos de paixão. Em dado momento, Carolina conversa sobre ter um filho, e Arthur logo recua, afirmando que não nasceu para ser pai. Isso é motivo para diversas brigas entre o casal e muito sofrimento para a diretora, que, apesar de tudo, sempre acaba cedendo às investidas de Arthur.

Depois de muito se esquivar e omitir o fato de que havia feito uma vasectomia, Arthur promete a Carolina que irá reverter o procedimento para ter um filho com ela. Ela concorda, mas passa a se sentir cada vez mais ameaçada por Eliza (Marina Ruy Barbosa), a modelo que Arthur está agenciando. A rivalidade entre as duas cresce, enquanto ela continua disputando a atenção do agente. Carolina chega a afirmar que as outras mulheres com quem Arthur havia se envolvido não a incomodavam pelo fato de não haver sentimentos entre eles, mas que o amado estaria realmente gostando de Eliza.

No primeiro diálogo citado, Carolina dá a entender que ser mulher envolve ter um relacionamento sério e filhos, já que abriu mão de ambos para se dedicar aos negócios e

¹² Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2015/11/12/carolina-e-lili-decidem-realizar-um-concurso-de-beleza-para-firmar-sua-parceria.html#video-4605259>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

deixou, assim, de ser mulher. A relação com Arthur é a maior fraqueza da personagem. Apesar de ter uma personalidade forte, ela perdoa todos os erros do amado, que não são poucos, até mesmo quando ele trata com total displicência seu desejo de ser mãe. Em tom condescendente e bem humorado, citando poesias e proferindo galanteios, o *bon vivant* sempre dobra Carolina, que não resiste aos seus encantos. A sensação que fica é de que uma mulher que ama aceita mentiras e infidelidade em nome do amor, enquanto um homem apaga todos os seus erros ao proferir palavras bonitas. Além, claro, da ideia de que uma mulher não é completa se não tem filhos e não deve viver para o trabalho.

A maternidade aparece também representada pelas mães superprotetoras ou “super mães”, como a já citada Lili, e pelas que criam seus filhos sozinhas. No segundo caso, o motivo é quase sempre o mesmo: após a separação, o pai não comparece nos cuidados com os filhos e não contribuem com as despesas, visitando-os de vez em quando com alguns presentes e programações divertidas. Esse é o caso de Rosângela de *Totalmente Demais*, interpretada pela atriz Malu Galli. Mãe de quatro filhos, sendo dois de Florisval (Ailton Graça), ela faz doces sob encomenda para sustentar a casa. O pai, que tem emprego fixo como motorista, recusa-se a pagar a pensão alimentícia, alegando que não tem dinheiro.

Ao longo da trama, Florisval conhece Maristela (Aline Fanju) e passa a namorá-la, mas continua pedindo para voltar a morar com Rosângela. Ela, que ainda ama o ex marido, acaba cedendo às suas investidas, mas não o aceita de volta. A rivalidade entre a ex e a atual está sempre presente, com direito a xingamentos e brigas no meio da rua, tudo em tom de comédia. Ao descobrir que Florisval se casará com Maristela, Rosângela o denuncia à polícia por não pagar a pensão dos filhos. Ele chega a ser preso, mas logo é solto e passa a cumprir a lei. Na sequência, Rosângela conhece um professor que se mostra interessado por ela, e Florisval faz tenta atrapalhar o romance. Apesar de tudo, ele conta com o apoio dos filhos, que sempre o defendem diante da mãe e torcem para que o casal volte a se entender.

A gravidez indesejada e o aborto, que podem ser considerados tabus na sociedade brasileira, são outros importantes temas de telenovelas atuais relacionados à reprodução. A novela *Verdades Secretas* aborda o assunto por meio da personagem Pia, interpretada por Guilhermina Guinle. Separada e mãe de dois filhos já adolescentes, ela tem um relacionamento aberto com seu personal trainer, Igor (Adriano Toloza). Ele planeja engravidá-la para se casar com ela e usufruir de seu dinheiro. Quando Pia descobre que

está grávida, conversa com o ex marido e ele afirma que, se ela tiver o bebê, não pagará mais suas despesas, sugerindo que ela faça um aborto¹³.

Na sequência, Pia se abre com uma amiga que já fez o procedimento e pede o contato do médico. Ela escuta:

Essa é uma decisão muito difícil e muitas mulheres se arrependem. (...) Eu sou super bem sucedida profissionalmente, adoro o que faço. Mas eu me arrependi, sim. Eu poderia ter tido aquele filho, uma produção independente. E daí? Talvez eu viajasse menos, ganhasse menos, mas hoje eu teria um filho; alguém para alegrar a minha vida.¹⁴

Pia, entretanto, segue em frente e interrompe a gravidez. No capítulo do dia 21 de agosto¹⁵, ela conta o que aconteceu a Igor, que fica revoltado ao saber que ela tomou a decisão sem consultá-lo. Ele confessa que, no início, tinha interesse em seu dinheiro, mas depois se apaixonou, sonhava ter um filho e viver com ela. Em seguida, diz que nunca irá perdoá-la, pois aquela era a pior traição de uma mulher a um homem.

Em capítulo exibido no dia 4 de setembro de 2015¹⁶, Pia assiste à notícia de que o médico que havia feito o seu aborto estava sendo preso por conta da prática ilegal, após a morte de uma jovem de 20 anos em sua clínica. A reportagem frisa que, de acordo com o Código Penal, o aborto é ilegal no país, sendo permitido em apenas três situações: quando há comprovado risco à saúde da mulher grávida; em caso de estupro e se o feto for anencefálico. No último capítulo da trama, exibido em 25 de setembro de 2015¹⁷, Pia se declara para Igor, afirma que se arrependeu muito de tudo o que fez e deseja construir uma família com ele: “Eu quero ter um filho com você. Casa comigo?”, e esse é o seu final feliz.

O caso da personagem Neidinha (Elina de Souza), da novela *Em Família*, é um daqueles em que o aborto é permitido pela lei: ela engravida após sofrer um estupro. Isso acontece na primeira fase na novela, com a personagem ainda jovem. O tempo passa e a filha de Neidinha, Alice (Erika Januza), começa a questionar a mãe sobre a identidade do

¹³ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/07/31/larissa-e-rejeitada-para-desfile.html#video-4362177>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

¹⁴ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/08/06/giovanna-desconfia-da-relacao-entre-alex-e-angel.html#video-4375492>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

¹⁵ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/08/21/stephanie-convida-bruno-para-sair.html#video-4412232>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

¹⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/09/04/visky-e-lourdeca-ficam-juntos.html#video-4445545>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

¹⁷ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/09/25/ultimo-capitulo-de-verdades-secretas.html#video-4495559>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2016.

pai, que nunca conheceu. Em capítulo exibido no dia 15 de abril de 2014, Alice escuta uma conversa da mãe sobre o assunto. Em um trecho, ela diz:

Eu sabia também que eu podia abortar, já que a lei me permitia dar esse passo, mas, aí, eu pensei: que culpa essa criança tem de não merecer a vida? Que culpa ela tem de ser fruto de um estupro? Que culpa? A verdade é que não contar para a Alice foi uma opção minha. Na minha cabeça, eu achava que era muito melhor ela ter um pai desconhecido do que um pai criminoso.¹⁸

Já a personagem interpretada por Josie Pessoa em *Império*, Du, vive um momento difícil quando descobre que está grávida de João Lucas (Daniel Rocha), por quem sempre foi apaixonada. Ela conta que está grávida e que não quer ter o filho. Em conversa com o pai de João Lucas, exibida em 27 de outubro de 2014, ela diz:

Nem o senhor nem ninguém vai me obrigar a ter esse filho. Eu sei o que é nascer em uma família que não deseja ter um filho. Comigo, foi assim. Minha mãe já tinha três filhos, eu nasci temporã, meu pai era contra. Ela só me teve por que teve medo de tirar. Eu fui criada como um lixo, um entulho no canto da casa. Eu não vou repetir esse lance.¹⁹

O pai de João Lucas pergunta ao filho o que ele deseja e afirma que quer ter um neto, então eles deixariam a menina de lado e decidiriam entre eles. Ele diz que sim, e Du escuta: “Então, moça, você vai me perdoar, mas você pode espernear à vontade, *nem que eu tenha que te colocar em uma jaula*, você vai ter esse filho, sim”. Nesse momento, a vontade da mulher é completamente ignorada. Du tem a autoridade sobre seu próprio corpo roubada duas vezes: primeiro, pelo Estado, que decide que abortar é crime; depois, pela vida social, personificada na trama pelo sogro e pelo pai da criança. Em seguida, ela aparece chorando em diversos capítulos e pensa em se jogar da escada. Mais tarde, ela realmente se joga, indo parar no hospital. Nesse meio tempo, João Lucas decide se casar com ela.

Em 19 de janeiro, o casal, agora casado e pais de gêmeos, briga. Du relembra que ela não queria ter os filhos, mas foi obrigada por ele e pelo sogro. “Eu também queria sumir, fugir com alguém que me deixasse mais tranquila, como você fez hoje de manhã. Essa é a nossa diferença: quando você fica de saco cheio da nossa vidinha, você pode se dar o luxo de ir atrás da Isis, já eu, Lucas, tenho que ficar aqui”²⁰, ela desabafa. No final da novela, João Lucas e Du aparecem casados e felizes com os dois filhos.

¹⁸ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/em-familia/capitulo/2014/4/15/laerte-nao-consegue-esquecer-o-beijo-de-luiza.html>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

¹⁹ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/3725184/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

²⁰ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/3903698/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

A abordagem do tema nas três telenovelas deixa a nítida mensagem de que uma mulher jamais deve fazer um aborto porque estará perdendo a oportunidade de ser mãe, e não tanto por se tratar de um procedimento ilegal. Em dois dos casos analisados, a vontade do pai acaba falando mais alto. No de Pia, ela acaba percebendo que deseja ficar com Igor, e viver com ele pressupõe ter o filho que ele tanto quer; no de Du, ela não tem escolha: é obrigada a seguir com a gravidez, o que é colocado posteriormente como positivo, já que ela se casa com o homem que sempre amou e vive feliz. O caso de Neidinha é ainda mais grave, pois justifica a decisão de não realizar um aborto com o fato de que a criança não tem culpa de nada. Ou seja, dá a entender que, se a mulher resolve tirar o filho de um estuprador, está interrompendo a vida de uma criança inocente. Todas elas têm finais felizes ao lado de homens e, em dois casos, com filhos que elas não desejavam.

4.3. Meninas-mulheres e esposas fiéis: a sexualidade feminina

Maria Isis, interpretada por Marina Ruy Barbosa, é a ninfeta de *Império*. Amante do comendador José Alfredo (Alexandre Nero), ela é bem mais nova que o milionário, mais até que o filho caçula dele. Não é à toa que ele a chama de “*sweet child*”, ou doce criança. Ela tem com o comendador uma relação de extrema devoção, vivendo em um apartamento à espera de suas aparições. As cenas entre os dois são sempre sensuais e, na maioria delas, Maria Isis aparece seminua, vestida com lingerie de renda e estampas infantis. Em capítulo exibido no dia 7 de agosto²¹, os dois relembram o dia em que se conheceram. A jovem era arrumadeira em um hotel no interior, e José Alfredo foi o primeiro e único homem com quem ela teve relações sexuais.

Ao longo da trama, há inúmeras insinuações de que Maria Isis estaria com o comendador por interesse e ele vive desconfiado de sua fidelidade, mas em todas as ocasiões ela demonstra o contrário, reafirmando seu amor pelo amante. Mesmo assim, José Alfredo chega a contratar uma empregada para espioná-la. Em 21 de agosto²², a menina manifesta a vontade de se casar com o comendador e diz que sua vida não tem sentido sem ele, mas o assunto não vai adiante. Logo em seguida, a esposa de José Alfredo, Maria Marta (Lília Cabral) descobre que está sendo traída.

Em 9 de setembro²³, Isis recebe a inesperada visita de Maria Marta e elas têm uma emocionante conversa em que a esposa de José Alfredo diz que sempre soube que o

²¹ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/3549682/>. Acesso em 11 de fevereiro de 2016.

²² Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/3579795/>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2016.

²³ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/3619368/>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2016.

marido estava apaixonado por outra, mas não tinha coragem de fazer nada contra ela, pois ela era apenas uma criança. A partir daí, as duas se encontram muitas vezes, principalmente depois que Isis passa a trabalhar no restaurante do cunhado de Marta. A trama ainda reserva ao casal Maria Isis e José Alfredo um casamento simbólico no Monte Roraima, lugar preferido do comendador, em meio a juras de amor eterno. Isis chega a ir morar no apartamento de José Alfredo e Marta, convivendo com toda a família.

Maria Marta, por sua vez, começa a novela como uma mulher forte, com traços de vilã, mas mostra, ao longo dos capítulos, que sempre foi perdidamente apaixonada pelo marido e sofre com o seu desprezo, atacando-o como forma de defesa. Por muitas vezes, o caráter e a índole de Marta foram questionados, já que ela sempre fez questão de deixar claro o seu interesse pelo patrimônio da família. Já o do comendador, adúltero, que construiu seu império com a ajuda da esposa e utilizando pedras preciosas de origem ilegal, sempre foi tratado como o mais respeitável dos empresários, admirado, invejado ou desejado por praticamente o elenco inteiro do folhetim.

No final da trama, ele morre e Isis e Marta, as duas viúvas, choram juntas a perda do amado. As personagens são exemplos antagônicos da submissão feminina ao masculino. A mulher madura que é trocada depois de 30 anos de casamento e a mulher jovem, ainda menina, que se encanta pela maturidade e pelo poder do homem mais velho. Ambas dedicam sua vida a ele, que manda em tudo, sujeitando-se às mais constrangedoras situações. E, ainda assim, até o final do enredo, José Alfredo continua sendo o grande herói.

A oposição entre mulheres jovens e mais velhas em relação ao amor ou desejo de um homem é um *plot* frequente nas telenovelas atuais. Somente na novela *Verdades Secretas*, há dois casos. O mais marcante é dos dois protagonistas da trama, Arlete (Camila Queiroz) e Alex (Rodrigo Lombardi). A história é de uma menina de 16 anos que se muda para São Paulo e quer virar modelo, mas acaba em uma agência que promove o chamado “book rosa”, uma rede de prostituição. É assim que conhece Alex, já com seu nome artístico: Angel. Visivelmente assustada no primeiro encontro, é envolvida pela lábia do empresário. A cena de sexo que se segue, entretanto, é como a de um casal apaixonado. Mais adiante, Angel pergunta se Alex se casaria com ela, e ele diz que não precisa, pois pode comprá-la. Ela vai embora se sentindo humilhada e diz que não quer mais vê-lo.

Alex não se conforma e arma com a dona da agência para conseguir ficar com ela de novo. Angel tem sua vida dificultada pela mulher e resolve desistir da carreira de

modelo. Mas os caminhos dela e de Alex continuam se cruzando, já que ele é pai de uma amiga da jovem do colégio e tio do menino com quem ela namora, Gui (Gabriel Leone). A própria relação que tem com o jovem é problemática, pois, na primeira semana da trama, Arlete vai a uma festa com os novos amigos e ele coloca drogas em sua bebida, levando-a para a cama para depois rejeitá-la. É assim que ela perde a virgindade e tem sua primeira decepção. Logo após a mudança de aparência e estilo de Arlete, que ganha um banho de loja de Alex, o rapaz volta a se interessar por ela. Outro dos motivos é o fato dele admirá-la por não ficar com vários garotos e não ir à balada²⁴.

Sem sucesso em investidas, Alex resolve se aproximar da mãe da jovem, Carolina (Drica Moraes), e se casa com ela para ficar perto de Angel. Quando Alex revela o real motivo do casamento à menina, que até então acreditava que ele havia se apaixonado por sua mãe, fica desesperada. Durante a convivência na nova casa, Alex começa a ser rude com Carolina e deixa de demonstrar desejo ou carinho pela esposa, enquanto Angel segue evitando o marido da mãe. Mas, em dado momento, eles se envolvem novamente.

Nesse meio tempo, Gui pede Angel em casamento e ela aceita, mas o rapaz termina tudo quando descobre que a noiva já fez book rosa, procurando-a ainda para humilhá-la e perguntar quanto ela cobra pelo programa. Alguns capítulos depois, declara-se novamente a ela, mas Angel já está envolvida com o padrasto. Apesar de desconfiada, Carolina não descobre nada até que outra personagem lhe conta toda a verdade. Ela flagra a filha e o marido na cama e comete suicídio. Herdeira da fortuna que cabia à sua mãe, Angel acaba matando Alex no final da trama e, depois, casa-se com Gui.

Na trama, a personagem Fanny também é uma mulher mais velha trocada por uma menina. Anthony (Reinaldo Gianecchini), que tinha um caso com ela há muitos anos, apaixona-se por Giovanna (Agatha Moreira), também de 16 anos, e os dois fogem para Paris. Além da sexualização da juventude feminina, também estiveram em pauta os limites - ou a falta de limites - do abuso. Arlete ficou dividida entre Gui e Alex. Ambos se interessaram por ela, inicialmente, por conta de sua beleza física, tratando-a como um objeto de entretenimento. Nos dois casos, a menina acreditou estar envolvida em relacionamentos amorosos.

Depois, os dois afirmam estar apaixonados, mas continuam praticando atos abusivos: Alex com a sua obsessão, Gui com a sua falta de confiança e compreensão, e os

²⁴ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/07/03/guilherme-pede-uma-nova-chance-para-angel.html#video-4298169>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2016.

dois com diversas humilhações ao longo da trama, geralmente relacionadas ao fato de Arlete ter participado do book rosa. Até mesmo seu melhor amigo, Eziel, oferece dinheiro para transar com a menina²⁵. Tudo isso é retratado de maneira romantizada e glamourizada, e apenas Alex, entre os três, é punido no final. Eziel encontra um novo amor e Gui, enfim, casa-se com Arlete, saindo como herói na história. Por outro lado, as duas principais vítimas, ela e Carolina, têm um desfecho triste: a primeira com a culpa de duas mortes nas costas, a segunda, morta. É importante destacar que o casal Alex e Angel fez bastante sucesso com o público, e muitas pessoas torciam para que os dois ficassem juntos.

Totalmente Demais também se passa no mundo da moda. A história de Eliza, interpretada por Marina Ruy Barbosa, encaixa-se no que Doc Comparato chamaria de *plot cinderela* (apud CAMPEDELLI, 1985, p.45), conforme citado no primeiro capítulo deste trabalho. Ela é assediada pelo padrasto, Dino, e acaba provocando um acidente que o deixa inconsciente. Foge, então, para o Rio de Janeiro, onde sofre uma série de desventuras até ser descoberta por um agente de modelos que promete mudar sua vida. Eliza passa não só por uma transformação de estilo, como também de personalidade. De acordo com o seu agente, Arthur (Fabio Assunção), para participar de um concurso, ela precisa aprender a ser elegante e se portar como uma dama.

Por conta de sua experiência com Dino, Eliza desconfia de todos os homens que se aproximam dela, reagindo de maneira enérgica quando se sente desconfortável. No lançamento do concurso, a candidata é assediada por um senhor que tenta agarrá-la. Na confusão, ela derruba o homem e seu vestido rasga. Depois do escândalo, ela ouve de Arthur: “Você não está mais nas ruas, não precisa sair chutando e batendo nas pessoas, ainda mais um comendador”²⁶. Nem a lembrança de que assédio é crime o faz voltar atrás na bronca. Nesse momento, Eliza tem a primeira lição de que reagir a assédios, principalmente que partem de homens ricos e importantes, é inadequado à moça elegante que precisa se tornar. A orientação que recebe é apenas se afastar e não “fazer escândalo”. Ao longo do enredo, aprende a “reagir bem” a outros tipos de abuso, como constrangimento e desrespeito.

O próximo passo de Arthur é chamar Eliza para morar na casa dele para que possa ter aulas intensivas de bom comportamento. Ela também ganha um banho de loja.

²⁵ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/capitulo/2015/07/03/guilherme-pede-uma-nova-chance-para-angel.html#video-4298142>. Acesso em 11 de fevereiro de 2016.

²⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/capitulo/2015/11/30/eliza-diz-arthur-que-desistiu-do-concurso.html#video-4644880>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2016.

Enquanto isso, a trama começa a intuir um clima de romance entre ele e Eliza, que tem apenas 18 anos, enquanto ele já é pai. Apesar de os dois viverem se desentendendo e terem seus respectivos pares românticos, o que começa como uma relação paternal acaba evoluindo para um envolvimento mais intenso. Ela e Arthur negam envolvimento além do profissional, mas todos parecem perceber o contrário. Até mesmo ele, que afirma mais de uma vez ter idade para ser pai de Eliza, começa a ficar balançado nos capítulos exibidos a partir de dezembro de 2015.

É a partir desses capítulos, também, que Eliza faz questão de deixar claro que é maior de idade em diversas situações aleatórias da trama, e que outras personagens afirmam que ela não é mais uma menininha. Para quem não acompanha a novela regularmente, entretanto, seria fácil identificá-la como apenas uma menina. Toda a construção da personagem foi baseada na infantilidade e na inocência, por se tratar de uma menina sonhadora do interior. A trama trabalha a transformação de aparência e comportamento, mas ressalta que a personalidade de Eliza não mudou em diversas cenas. Ainda assim, naturaliza, aos poucos, a relação entre ela e um homem 30 anos mais velho.

É interessante frisar que, em paralelo, outro casal formado por pessoas de idades diferentes se forma na trama, mas, desta vez, a mulher é a mais velha. Nesse caso, o discurso muda totalmente: ela é lembrada repetidas vezes de que o jovem poderia ser seu filho, e diversos personagens a julgam negativamente por isso. Todo o incentivo dispensado a convencer Arthur de que Eliza não é nova demais para ficar com ele desaparece quando os papéis se invertem, mesmo que o jovem do segundo casal não seja tão novo quanto Eliza.

O caso da menina pobre que ascende socialmente por conta de sua aparência física lembra a trajetória de Arlete, mas em uma versão menos trágica. Ambas têm suas beleza e juventude exaltadas, e a relação entre isso e o seu sucesso profissional fica clara. As duas também aprendem que, para continuar se saindo bem, precisam fazer o que os outros mandam sem questionamentos. Os homens com quem as personagens se envolvem são ricos e poderosos, capazes de promover sua ascensão social rapidamente, e controlam suas vidas de acordo com as suas vontades e interesses pessoais. No caso de Eliza, Arthur a afasta de Jonatas, seu par romântico, por dizer que ele a atrapalha nas provas do concurso, mas a trama demonstra que, na verdade, ele sente ciúme da jovem.

A personagem Luiza, interpretada por Bruna Marquezine em *Em Família*, é mais uma menina nova que se apaixona por um homem mais velho. A jovem se envolve com o

primeiro amor de sua mãe, Helena (Julia Lemmertz), que teria se casado com ela se não tivesse, no dia do casamento, enterrado vivo o seu melhor amigo, Virgílio (Humberto Martins), motivado por ciúme. Laerte (Gabriel Braga Nunes) reaparece na vida dos dois, agora casados, e vê em Luiza, filha deles, a Helena do passado.

Luiza descobre tudo o que aconteceu e, mesmo assim, Laerte consegue envolvê-la de tal maneira que a filha critica a mãe por sua preocupação em relação à proximidade dos dois. Invertendo a situação, ela passa a acreditar que Helena também teve culpa pelo ocorrido, já que provocava ciúme em Laerte com Virgílio. Outros personagens chegam a confirmar que Helena era, naquela época, muito espetivada e provocadora. Ao longo da trama, Laerte, que era casado com Verônica (Helena Ranaldi), se envolve com cinco mulheres diferentes, seduzindo-as com seu jeito galanteador. Em paralelo, tem sérias crises de ciúme com Luiza, chegando a deixar o ex namorado da menina entre a vida e a morte após uma briga, como havia feito com Virgílio. Os dois vão contra tudo e todos para ficarem juntos e marcam a data do casamento, mas ele leva um tiro e morre logo após a cerimônia.

Nesse meio tempo, o casamento de Helena e Virgílio passa por sucessivas crises, já que nem mesmo o marido parece entender toda a preocupação da esposa com o relacionamento da filha, que acaba sendo interpretada como ciúme. A trama ocorre como uma repetição do passado, mas Luiza não percebe isso. Com o tempo, também os demais personagens parecem se conformar com a união entre Luiza e Laerte, menos Helena, que fica um pouco isolada, como se a sua apreensão não fizesse sentido. O final de Luiza, que, como a mãe, perde o noivo no dia do casamento, é conhecendo um homem bonito.

No extremo oposto das ninfetas, aparecem as mulheres maduras, que costumam ser inseridas em tramas envolvendo crises matrimoniais, familiares e de autoestima. Nora (Renata Sorrah), da novela *A Regra do Jogo*, é casada com Gibson (José de Abreu) há 40 anos. Em 6 de outubro, ela o confronta:

Você acha que eu sou alguma idiota? Você estava na casa da sua amante, não é? Eu sei que você tem essa amante há bastante tempo. Eu sei, deve ter sido na casa dessa mulher que você passou mal, claro que foi. Eu sinto pelo teu cheiro, eu sinto até quando você não procura mais ela. Você muda.²⁷

Ele dá a entender que ela ficando está louca. Em seguida, ela vai ao encontro da amante do marido, Claudine (Maria Padilha), e afirma que ela pode ficar com ele, mas

²⁷ Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/4520122/>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

escuta que Claudine nunca pensou em se casar com Gibson: escolheu ser amante²⁸. Já nesse momento, é possível perceber que a personagem está infeliz em seu casamento, mas a única atitude que toma em relação a isso é tentar entregar seu marido a uma outra mulher que possa cuidar dele. Seu discurso com Claudine é todo pautado nos remédios e cuidados que Gibson requer, como se a mulher que estivesse ao seu lado tivesse a obrigação de se preocupar com isso. Quando ela não aceita, tudo volta a ser como era antes.

Já em dezembro, Nora está envolvida com o seu novo segurança, Régis (Oscar Magrini), o primeiro homem com quem ela trai Gibson. Ele desconfia e afirma: “Eu nem sei o que eu faria se descobrisse que a Nora tem um amante”. Ele repreende Régis, afirmando que ele não deve conversar com seus familiares, muito menos com sua esposa, e manda um funcionário segui-los quando eles saem juntos. Gibson flagra um beijo entre os dois, chama Nora de indecente, demite Régis e manda seus seguranças darem uma surra nele²⁹. Em seguida, segue para sua casa e expõe Nora à família toda:

A avó de vocês mentiu para vocês, mentiu para mim, desonrou a família. Jogou fora o que construímos todos esses anos para ter um caso com um segurança, para se encontrar com ele à tarde, enquanto eu me matava de trabalhar para o bem da família.³⁰

Nora lembra que não fez o mesmo quando descobriu que Gibson tinha uma amante há mais de 20 anos. Mesmo assim, pede desculpa ao marido e à família, e diz que o casamento deles deveria acabar, já que ela se sente sozinha na relação. Gibson não aceita a separação e chega a ameaçar Nora. Nos capítulos seguintes, Régis não aparece mais, e a personagem continua em seu casamento. Gibson segue se encontrando com Claudine. A sexualidade da mulher mais velha é preterida em nome do casamento, enquanto o homem se acha no direito de satisfazer seus desejos em outras camas. As reações de Gibson ao ser descoberto e ao descobrir uma traição são opostas: no primeiro caso, tranquilidade; no segundo, enorme indignação. Nora, por sua vez, demonstra maior compreensão em ambas as situações.

²⁸ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2015/10/06/ze-maria-e-romero-escondem-armas-roubadas-e-atena-ve.html#video-4520144>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

²⁹ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2015/12/14/kiki-mantem-romero-presos.html#video-4676055>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

³⁰ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/a-regra-do-jogo/capitulo/2015/12/14/kiki-mantem-romero-presos.html#video-4676055>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

5. CONCLUSÃO

As descrições das personagens estudadas neste trabalho permitem a percepção de diversas características presentes na vida privada brasileira e retratadas nas telenovelas. Como vimos, elementos realistas - como aspectos culturais, linguagem popular, assuntos atuais, relações e conflitos de forte carga emocional -, herdados pelas telenovelas de gêneros anteriores, são responsáveis por provocar no telespectador um processo de identificação com os personagens, influenciando, assim, na formação de sua identidade. O universo de representações desses elementos, entretanto, não é tão diversificado quanto a sociedade em si: há determinados padrões que se repetem nos enredos dos folhetins eletrônicos. Nesse sentido, a análise realizada caracteriza, antes de mais nada, quais são os modelos disponíveis para que as telespectadoras de todo o Brasil se reconheçam e identifiquem na tela, incorporando-os à sua identidade.

Os casos descritos se encaixam perfeitamente aos mecanismos denominados no segundo capítulo deste trabalho como perpetuadores das desigualdades de gênero, na medida em que se inserem em contextos domésticos e estabelecem relações pautadas principalmente em conflitos familiares e amorosos. Embora os antagonistas masculinos das personagens também apareçam nesses núcleos, os papéis desempenhados por cada gênero são diferentes, e a mulher tende a aparecer mais vezes em posições ligadas à submissão de suas vontades e/ou condicionamento de suas conquistas e felicidade a terceiros.

O trabalho doméstico continua aparecendo como responsabilidade feminina, mesmo quando ele não é realizado diretamente pela moradora da casa. Esse trabalho, entretanto, não é retratado como algo produtivo, e a falta de participação do homem não é questionada. As tramas que envolvem as duas personagens analisadas em função de sua exploração doméstica são críticas aos seus companheiros, mas por outros motivos: a infidelidade, a violência, a falta de respeito, o alcoolismo. Nunca o fato de não realizarem as tarefas domésticas. Mesmo algumas práticas condenadas acabam sendo justificadas pela natureza masculina até pelas próprias esposas. Elas aparecem, sim, insatisfeitas, mas entendem que se trata de um preço que precisam pagar se quiserem ter um homem ao seu lado. Em geral, elas conseguem a libertação de casamentos nocivos, mas a liberdade é sempre condicionada ao encontro de um novo amor.

Já em relação ao trabalho profissional, a representação muda. Existem muitas mulheres trabalhadoras e executivas nas telenovelas, mas a sua construção se baseia em

características específicas. As chefes rígidas são tiranas, enquanto os chefes rígidos são dedicados e firmes; o sucesso profissional não é suficiente se a mulher não tem em casa um marido e filhos a esperando; e o emprego formal não as livra de resolver as questões domésticas: o trabalho, aliás, é frequentemente condicionado à necessidade de sustentar a casa e os filhos, muito menos ao sonho de construir uma carreira. Ser mulher seria, prioritariamente, satisfazer ao marido e cuidar dos filhos - depois, se houvesse tempo para conciliar tudo e se ela fosse capaz de ser mais racional que emocional, trabalhar fora. Para o homem, trabalhar basta.

As opções que as mulheres encontram na telinha em relação à reprodução são, na verdade, uma só: ter filhos. Entre as personagens analisadas sob este aspecto, três foram mães contra a sua vontade. A primeira é condenada por ter realizado um aborto e encontra a redenção na geração de uma nova vida, a segunda não interrompe uma gravidez provocada por estupro e a terceira é simplesmente obrigada a seguir com a gestação por conta da vontade do pai. Os enredos se posicionam claramente contra a prática, não por relembrares a lei, mas por mostrarem mulheres infelizes até aceitarem a ideia de serem mães. O assunto aborto é tratado como público, enquanto a criação dos filhos é privada e recai sobre as mães. Elas não podem escolher se terão ou não os filhos, mas têm a obrigação de cuidar deles depois que nascem.

Daí surgem as inúmeras mães separadas das telenovelas, que criam sozinhas os filhos gerados com homens que são liberados da tarefa. Essas mães são retratadas como verdadeiras heroínas, guerreiras, fortes. Mas os pais não são, de maneira nenhuma, vilões. Em geral, a única crítica que recebem é pelo não pagamento da pensão alimentícia, garantida por lei. Mais uma vez, o dever do homem é apenas financeiro e não afetivo. Frequentemente, como no caso aqui estudado, o pai ausente é construído como um personagem malandro, bem humorado e carismático, dizendo ao público que, no final das contas, é uma boa pessoa. Os homens, dispensados do “instinto natural” pela sobrevivência de suas crias, livram-se da culpa por sua negligência com rápidas visitas e alguns presentes fora de hora.

Além disso, em todos os exemplos citados neste trabalho, percebe-se uma maior liberdade sexual garantida aos personagens masculinos. Eles estão menos presos à monogamia e perdoam menos traições, enquanto as mulheres lidam melhor com o envolvimento entre seus parceiros e outras mulheres. As personagens se sujeitam a esse tipo de dinâmica em que o homem é infiel e, ainda assim, sente ciúme da parceira;

enquanto o contrário é interpretado como insegurança ou exagero da mulher. A traição do homem é entendida como uma tendência masculina ligada ao desejo físico; a da mulher costuma aparecer motivada por sentimentos e, assim, torna-se mais preocupante. Afinal, a mulher, que teria como único objetivo no ato sexual o relacionamento sério, não teria por que se relacionar com outro homem senão para amar e se sentir amada.

Dessa mesma lógica surge um enredo frequente nas telenovelas: o envolvimento entre mulheres muito jovens e homens mais velhos, com diferença de idades em torno de 30 anos. A exploração da sexualidade feminina cada vez mais cedo chama a atenção pela maneira romantizada como aparece na televisão. O corpo da mulher começa a ser notado antes mesmo que as meninas completem 18 anos, e elas são convenientemente lidas como já maduras e certas do que querem. Assim, casais desse tipo não despertam nenhum estranhamento. Mais que isso, são visivelmente estimulados nas tramas, na medida em que são retratados como relacionamentos horizontais. Um olhar mais atento, entretanto, consegue enxergar a situação de submissão em que as meninas se encontram, especialmente porque os personagens masculinos são sempre ricos, poderosos e assumem o controle de suas vidas – conduta geralmente retratada como sinal de proteção e amor.

O contexto que se cria é o da valorização da juventude, da inocência e da virgindade femininas, que dá margem ao estabelecimento de uma série de relações problemáticas, principalmente por ser interpretada apenas como um gosto pessoal: não há nada errado em se interessar sexualmente por uma menina que poderia ser sua filha. Por outro lado, transmite às mulheres mais velhas a ideia de que sua sexualidade tem prazo de validade, porque o envelhecimento provoca a perda de interesse dos homens. A mensagem que fica nas entrelinhas é que as mulheres precisam viver 60 anos com o mesmo frescor da adolescência, caso contrário, não serão desejadas. E ser desejada, como vimos, é colocado como condição para a felicidade feminina, já que é o primeiro passo para o casamento e a reprodução. Daí, surge ainda a tão estimulada rivalidade entre mulheres.

É importante frisar, mais uma vez, que os autores das telenovelas não criam as situações retratadas a partir do nada. Tal como abordado no segundo capítulo deste trabalho, eles tomam como modelo pessoas, relações e cenários existentes, combinando-os a elementos fictícios e recheando os enredos com cenas que não necessariamente aconteceram, mas que seriam possíveis. É a maneira como se dá essa construção da trama e o encaminhamento dos personagens que demonstra se a telenovela está reproduzindo situações existentes de maneira a denunciar padrões excludentes e desigualdades ou a

promover a sua manutenção. Nesse sentido, vale lembrar a enorme influência exercida pelo gênero na sociedade brasileira, poder que precisa ser usado com responsabilidade.

A repetição exaustiva de representações como as estudadas provoca uma naturalização de comportamentos, fazendo com que voltemos à crença de que o sexo biológico determina a personalidade, os gostos e a conduta das pessoas. O imaginário social absorve os modelos apresentados pelas tramas, bem como os apresentados pelas demais instituições da sociedade, como *normais* quando eles são apenas *recorrentes*. Essa naturalização desconsidera o papel da cultura na formação de identidades e coloca o destino como algo já dado e, portanto, imutável. Assim, conclui-se que as telenovelas contribuem para a formação de identidades femininas pautadas na manutenção das desigualdades de gênero, não por não denunciar situações de abuso, mas por reafirmar valores e práticas machistas mesmo quando o faz. E as mulheres seguem acreditando que, tal como diz a famosa música de Tom Jobim, tema de abertura da novela *Páginas da Vida* (2006/2007), “é impossível ser feliz sozinha”.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. *Os Dados da Biologia* In: —. *O segundo sexo. Vol. 1: Fatos e mitos*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1980, 25-57.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo, Ática, 1985, 90 p.

BUTLER, Judith. *Sujeitos do sexo/gênero/desejo* In: —. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2003, 17-37.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo, Ática, 1985, 96 p.

DELPHY, Christine. *O inimigo principal: a economia política do patriarcado*. Brasília, Revista Brasileira de Ciência e Política nº17, 2015, 99-119.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia e Educação da Mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV*. Rio Grande do Sul, UFRS, 2001, 14 p.

HAMBURGUER. Esther. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 439-487.

JACONI, Sônia; MULLER, Karin. *As Telenovelas da Rede Globo de Televisão: 45 anos de trajetória*. In: MELO, José Marques; GOBBI, Maria Cristina (Org.). *Televisão na América Latina 1950-2010: pioneirismo, ousadia, inventividade*. São Bernardo do Campo, Cátedra UNESCO/METODISTA, 2011, p. 347-355.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, Summus, 2002, 392 p.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais – investigações em Psicologia Social*. Petrópolis, Vozes, 2003, 404 p.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia da Televisão*. São Paulo, Moderna, 1998, 207 p.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. *A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano*. São Paulo, SENAC, 2005, 296 p.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Porto Alegre, Educação & realidade vol. 15, 1990, 71-99.

SEABRA, Zelita; MUSZKAT, Monica. *Identidade Feminina*. Petrópolis, Vozes, 1985, 82 p.

SILVA, Cristiane Valéria da. *Telenovela e Sociedade Contemporânea: apontamentos acerca das possibilidades de identificação*. São Paulo, Unicamp, 2010, 82 p.

SILVA, Renata Maldonado. *Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações*. Caixas do Sul, UCS, 2012, 22 p.

SOUZA, Cinthia Ferreira; MENANDRO, Paulo Rogério Meira. *Famílias de telenovelas: alguns elementos de representações sociais*. Espírito Santo, Verso e Reverso vol. XXVI, nº63, 2012, 15 p.